

البناء الدرامي للمأساة
عند أرسطو

دكتور

سيد حامد النساج

مكتبة غريب

البناء الدرامي للمأساة

عند أرسطو

تأليف

دكتور

سيد حامد النساج

مكتبة غريب

٢٠١ شارع كامل صديقي (النجالة)

تليفون ٩٠٢١٠٧

في المقدمة

يذهب كثير من النقاد والدارسين إلى أن المسرح هو الفن اليوناني الخالص الذي لم يسبق بمثال . ويرون أنه غرس في جوف البيئة اليونانية ، وعلى سطح العقيدة نبت ، وبين أحضان ذلك الشعب توفرت له أسباب النماء . فمنذ خمسة وعشرين قرنا ظهرت المأساة في بلاد اليونان ، وذاع أمرها في العالم القديم ، وكانت بعدئذ منبعاً للفن المسرحي في العالم الحديث . لذا فانها شغلت النقاد والباحثين ، وحاولوا أن يتشبعوا نشأتها وتطورها وأصولها وخصائصها . ومن ثم لم تخل دراسة تتعرض للأدب المسرحي أو الفن المسرحي ، من الحديث عن الدراما اليونانية ، والتراجيديا بنوع خاص . بل إن أية دراسة للتراجيديا تصبح ناقصة إن لم تشر بشكل أو بآخر إلى الثلاثة الكبار الذين حملوا لواء التراجيديا حملاً . أولهم إيسخولوس وآخرهم سوفوكليس وأخيرهم يوربيديس . فان أولهم يمثل فجر المسرح الاغريقي ، والثاني يمثل ظهره ، والثالث هو عصره . والثلاثة جميعاً يشبهون في كثير من الوجوه ثالوث الفلسفة الاغريقية : سقراط وأفلاطون وأرسطو . ويعنى هذا من بعض الوجوه أن لدراسة الدراما

الاغريقية أهمية كبرى عند المهتمين بالأدب بعامة ، وأدب المسرح بنوع خاص ، لما لها من أصالة وجذور عميقة تمتد بها عبر التاريخ .

ولا يقف الأمر عند هذا الحد من ضرورة الوقوف عند الأصول الأولى للأدب المسرحي من الجانب الابداعي ، بل يتعداه إلى الجانب النقدي . وإذا كان تحليل أعمال الرواد الأول أمراً لازماً . فإن معرفة الأسس البنائية والقواعد الفنية التي أرسى دعائمها الفيلسوف اليوناني الأكبر « أرسطو » تصبح بالتالي أكثر أهمية وحتمية . ذلك أن أرسطو في الحقيقة هو أول من درس التراث اليوناني الرائد في هذا الفن ، وحلله تحليلاً علمياً دقيقاً ، واستبطن أهدافه وعلله الغائية ، في ضوء مطالب الجماهير . وهو أول من حدد مقومات هذا الفن ، وأهمية كل منها . وقد شرح ذلك كله في كتابه (فن الشعر) الذي أصبح حجر الزاوية في فلسفة الانشاء التراجيدي . فما كل ما كتب عن أصول التراجيديا في الألفى سنة الأخيرة إلا بمثابة هوامش وتعليقات وتفريعات من كتاب أرسطو ، أو بمثابة رد ودحض وهدم للأسس التي بنى عليها فكرة المأساة . وعلى هذا النحو يكاد كتاب « فن الشعر » لأرسطو أن يكون من أشد المؤلفات الأرسطية صلة بحياتنا الفكرية . فليس هو بالكتاب الذي يدرس كما تدرس التحفة الأثرية ، تنحصر قيمتها في موقعها من التاريخ ، بل هو كتاب يدرس لأن المسائل التي يثيرها في موضوع التراجيديا والكوميديا وشعر الملاحم ، ما تزال مسائل قائمة تدب فيها الحياة .

وقبل البدء في تحديد أصول الدراما ، وأبعادها ، وأهدافها كما تفهمها أرسطو ينبغي علينا الإجابة عن سؤال قد يتبادر الى ذهن

لأول مرة . ونرى أنه سؤال هام ألا. وهو : لماذا نبدا عادة بدراسة الأدب المسرحي كما تمثل في آثار كتاب الدراما والتراجيديات اليونانيين ؟ ! والاجابة عن هذا السؤال بسيطة ولا تحتاج إلى بحث طويل . ذلك أن العرب القدماء لم يعرفوا فن المسرح بأية صورة من الصور . وقد اتفق على ذلك عدد كبير من النقاد المحدثين والقدماء . ونحن إذا تجاهلنا تماما كتابات المستشرقين في تحليل هذه الظاهرة ، نظراً لما تصطبغ به بحوثهم ونظرياتهم من صفات عنصرية تقوم على الجنس ، سنجد أن الاجماع يكاد ينعقد حول الرأي القائل بأن العرب الأقدمين لم يخلفوا لنا شعراً مسرحياً ولا شعراً ملحمياً . وليس هذا الاجماع وقفاً على النقاد المحدثين ، فقد فطن أحد القدماء الى ذلك أيضاً . فابن الأثير في كتابه (المثل السائر) يقول في معرض حديثه عن الإطالة وعجز الشاعر عنها : (إنى وجدت العجم يفضلون العرب في هذه النكتة ، فإن شاعرهم يذكر كتاباً مصنفاً من أوله الى آخره شعراً ، وهو شرح قصص وأحوال ، ويكون مع ذلك في غاية الفصاحة والبلاغة في لغة القوم ، كما فعل الفردوسى في نظم الكتاب المعروف بالشاهنامه ، وهو ستون ألف بيت من الشعر يشتمل على تاريخ الفرس ، وهو قرآن القوم . وقد أجمع فصحاؤهم على أنه ليس في لغتهم أفصح منه . وهذا لا يوجد في اللغة العربية على اتساعها ، وتشعب فنونها) .

وواضح أن ابن الاثير يستشهد بنوع من الملاحم الفارسية ، ومعروف أن الملاحم من الشعر القصصى الموضوعى الذى ابتدعته قريحة اليونان أول ما ابتدعت ، ولم يكن للعرب إسهام فيه ويصرح د . محمد مندور في (الأدب وفنونه) بأن (العرب القدماء لم يعرفوا فن المسرح ولا الأدب الدرامى ، لا في جاهليتهم ولا في عصر الاسلام)

ص ٦٩ . وبعد أن يناقش رأى المستشرق « ارنست رنيان » Ernest Renan ينتهى إلى التأكيد على أن (العرب لم يعرفوا فن المسرح ولا أدبه لا فى العصر الجاهلى ولا فى العصر الاسلامى ، ونخيل إلينا أنه ربما كان لطبيعة الحياة فى البادية وعدم استقرارها ، وللبيئة البشرية والبيئة الطبيعية أثر فى تفسير هذه الظاهرة ، فالتمثيل يحتاج إلى استقرار وإلى بناء دور المسرح وما إلى ذلك . وحياة البادية لا تعرف مثل هذا الاستقرار ، وعندما ظهر الاسلام وابتدأت حركة الترجمة عن اليونان القدماء ، لم يترجم شىء من المسرح اليونانى إلى العربية لأنه قائم على تعدد الآلهة الأسطورية مما يتنافى مع دين التوحيد الاسلامى . وعندما ترجمت كتب أرسطو ومن بينها كتاب « الشعر » الذى يتحدث عن التراجيديات والكوميديات ، لم يفهم مترجمه متى بن يونس معنى هذين الاصطلاحين فترجم التراجيديات بأنها (فن المديح) ، والكوميديات بأنها (فن الهجاء) وضللت هذه الترجمة فلاسفة العرب أنفسهم ص ٧٠ - ٧١ .

ويتناول الدكتور شوقى ضيف هذه القضية من زاوية أخرى ، ويحاول أن يجد لها تبريراً استنتجه من ممارسته الطويلة ومعايشته المتصلة للشعر العربى القديم . فيعلن أن الشاعر العربى ذاتى لا يتصل بمحيط غير محيط نفسه ، أما ذلك المحيط الواسع للظروف والأحداث من حياة أمته ، وما التحمت فيه من حروب ، وما اضطرب فى هذه الحروب من عواطف وأفكار ، وما تحدث به معاصروها من سير بطولة وأبطال ، فإن ذلك كله لا يعنى شاعرها ولا يهمه إنما يهمه أن يصف ما يحسه ، وأن يتغنى بمشاعره فى سرعة وعجلة وبدون تراث ولا اناسة . ثم يقول د. شوقى ضيف بعدئذ : (الشاعر العربى

لا يعرف النظرة الشاملة لحقائق مجتمعه ونفوس من حوله ، ولا لحقائق التاريخ وما يصوره من هذه الدائرة الواسعة من حياة أمته . ومن هنا لم يفكر لا في شعر تمثيلي ولا في شعر قصصى ، لان ذلك يؤدي به إلى عرض الحقائق الكلية ، وهو إنما يعنى بالحقائق الجزئية ولا يكاد يلم بحقيقة كلية حتى يحولها إلى حقيقة تجريدية في مثل أو حكمة ، فلم يتعد دائرته الشخصية المقفلة (في النقد الأدبي ص ٤٤ - ٤٥ .

ويتفق أحمد حسن الزيات مع شوقي ضيف . وكلاهما لا يشك في عرويته ولا في تأييده وتعصبه لتراثنا العربى وحضارتنا العربية ، إذ يقول فى (تاريخ الأدب العربى) ص ٢٠ (أما الشعر القصصى والتمثيلى فلا أثر لهما فيه - أى فى أدبنا العربى - لأن مزاولتهما تقتضى الرؤية والفكرة ، والعرب أهل بديهة وارتجال . . . ويطلب الإمام بطبائع الناس وقد شغلوا بأنفسهم عن النظر فىمن عداهم ، ويفتقر إلى التحليل والتطويل وهم أشد الناس اختصاراً للقول ، وأقلهم تعمقاً فى البحث) .

كذلك فإن د . محمد غنيمى هلال يوافق د . مندور فى كل ما أورده من حيثيات وأدلة وبراهين ، وراح يتبع بعض الصور الشعبية والأشكال التعبيرية التى ظهرت فى العصور الوسطى كالقرفة قوز - الأراجوز ، وخیال الظل . وخلص من كل ذلك إلى أننا عرفنا فن المسرح بعد اتصالنا بالغرب فى النصف الأول من القرن التاسع عشر .

وهناك رأى آخر خالف يمثله « الاب دوريتون Dorioton » الذى كان يعمل مديراً لمتحف الآثار الفرعونية بالقاهرة ، والذى جمع بعض

النصوص المنقوشة على جدران المعابد القديمة وبخاصة معبد (ادفو)
و (دندرة) . وذهب بعد دراسة هذه النصوص وتلك المشاهد ، إلى
أن المسرح قد نشأ عند المصريين القدماء قبل نشأته عند اليونان .
والواقع أنا لا نستطيع الأخذ بهذا الرأي ، لأنه لا تتوفر لدينا الأدلة
المادية الملموسة التي تؤكد . ومن ناحية أخرى فإن هذه المشاهد
المسرحية إن وجدت ، فإنها لا توحى بوجود فن مسرحى تتوفر فيه كل
عناصر العمل الدرامى الذى يقدم لجمهور من النظارة والمشاهدين .
فقد كانت هذه المسرحيات المقدسة تقدم داخل المعابد ، وفي حجرة
الأسرار الدينية التى تسمى (قدس الأقداس) ، وكان الكهنة هم
الذين يمثلونها ويؤلفونها . والفن المسرحى فن جماهيرى ، يعرض
للعمامة ، ولا يقتصر على خاصة الخاصة . يتناول موضوعات يومية
حية ، لا موضوعات دينية صرفة . كما أن كل الشواهد تدل على أن
تقنيات هذه المشاهد المسرحية غير معروفة ، وأسسها البنائية مجهولة ،
على عكس المسرح اليونانى .

والثابت تاريخياً أن الأدب العربى ، والحياة الثقافية العربية عرفت
المسرح ، على أثر الرحلات التى قام بها التاجر اللبنانى (مارون
النقاش) سنة ١٨٤٨ ، عندما شاهد هذا الأديب هذا الفن فى رحلاته
التجارية إلى ايطاليا ، فأعجب به وحاكاه . وجدير بالذكر أن ايطاليا
نفسها اعتمدت على الأدب المسرحى اليونانى ، لأن أوروبا بأسرها
كانت تستمد من هذا التراث عناصر مسرحها وثقافتها .

انطلاقاً من هذه البداية ، يأخذ هذا الكتيب فى محاولة التعرف
إلى الأصول الفنية التى وضعها أرسطو . أول من أرسى دعائم فن

الدراما فى ذلك الزمان الذى كانت الدراما هى فنه الأوحد ،
الغالب .

وتتركز هذه المحاولة فى قراءة كتاب « الشعر » لأرسطو . بل إنها
تقف بالتحديد عند « التراجيڤيا » التى شغلت مساحة طيبة من هذا
النص النقڤى الخطير .

وقد حرصنا على أن تكون القراءة واضحة ، لا تسرف فى الجرى
وراء المشكلات ، أو إثارة القضايا ، أو التفصيلات التى قد لا تهم
كثيراً من القراء غير المتخصصين .

ڤكتور

سيد حامد النساج

التراجيديا

تعود أسس المسرحية الحديثة في أوربا إلى المسرحية اليونانية .
فمازالت موضوعات المسرحية اليونانية وقضاياها ، وأسماء شخصياتها ،
وأساليبها الفنية ، تؤثر بشكل أو بآخر في المسرحيات الحديثة . كما أن
الشباب الطامح إلى كتابة المسرحية في الغرب مازال يعكف أولاً على
دراسة المسرحية اليونانية ، وقراءة الآثار الدرامية التي خلفها الكتاب
اليونانيون الرواد ، وتحليل النماذج التي تعد بمثابة الخطوات الأولى في
هذا الفن . فقد كان الاغريق القدماء أول من توصل إلى معرفة وخلق
هذا الشكل الفني الذي يختلف عن بقية الفنون الأخرى . ولم يكن
دورهم مقتصرًا على الإبداع وحده ، وإنما حاولوا تطوير الأشكال
المسرحية والوصول بها إلى مستوى عال من الكمال ، حتى أن المأساة
الاغريقية مازالت تعتبر ، بعد ما يقرب من ٢٥٠٠ سنة ، مقياساً
للجودة الفنية .

ومعروف أن أهم أربع صور مسرحية جديدة بدراسة من يهتم
بالمسرحيات والمسرح هي : المأساة ، والملهاة ، والمشجاة ، والمهزلة .

ذلك أن المسرحية قد اتجهت إلى التفرع إلى عدد من الصور خلال تطورها . وهى صور لم يخلقها النقاد والدارسون وإنما أنشأها كتاب المسرح الذين كانوا يجاهدون فى سبيل قص قصة على الجمهور عن طريق ممثلين ومسرح ، محاولين أن يجعلوا الجمهور يفهم القصة كما فهمها الكاتب المسرحى نفسه ، وأن يدرك مدلولاتها كما أدركها هو .

ويبدو أنه فى الأيام الأولى من تطور المسرحية ، لم تكن هناك معرفة كافية بالفروق القائمة بين مختلف الاستجابات لمختلف الصور المسرحية . (ولسنا على يقين بأنه كان هناك مثل هذا التمييز عند أول ظهور المسرحية فى أوروبا ، أى قبل القرن الخامس قبل الميلاد فى بلاد الإغريق ، ولكن هذا التمييز يصبح فى حكم المؤكد عندما نصل إلى القرون الوسطى وذلك عندما بدأت المسرحية تتطور فى كل مكان بعد اختفاء المسرحية الكلاسيكية)^(١) .

وإذا كان هذا الحكم ينطبق على مختلف الأشكال والصور الدرامية ، فإنه لا يصدق بأى شكل على صورتين رئيسيتين من الصور الدرامية التى عرفها اليونانيون القدماء . فقد أدركوا فى القرن الخامس ق . م ادراكاً واضحاً الفرق بين المأساة والملهاة أو بين « التراجيديا » و « الكوميديا » كما يطلق عليها النقاد المعاصرون . ولم يقف الأمر عند حد التفريق النظرى وإنما تعداه إلى التطبيق العملى على مسرحيات ذلك العهد .

ثم يأتى أرسطو فى القرن الرابع ق . م ، فيبحث فى كتابه « فن الشعر » خصائص المأساة والملهاة كما رآها فى مسرحيات إيسخولوس وسوفوكليس ويوريبيديس ثم أريستوفانيس . ويعتبر أرسطو فى كتابه

هذا « واضع الأسس التى تقوم عليها نظرية فنون الأدب والفواصل التى تقوم بين كل فن وآخر على أساس خصائصه من ناحية المضمون ، ومن ناحية الشكل على السواء . وكان أرسطو يلاحظ فى عصره وفى ضوء الأدب اليونانى القديم أن فنون الأدب ينفصل بعضها عن بعض انفصلاً تاماً ، حتى لنراه يحول هذه الملاحظة إلى قاعدة عامة أخذ بها الكلاسيكيون فى القرن السابع عشر الميلادى ، وأصبحت من المبادئ الرئيسية للمذهب الكلاسيكى الذى كان انتاجه أوضح وأكبر ما يكون فى فنون المسرح الشعرى ، حيث نرى الكلاسيكيين ينادون بضرورة فصل « التراجيديا » عن « الكوميديا » فصلاً تاماً ، ويعيرون أشد العيب أن تتخلل المأساة مشاهد أو شخصيات فكاهية »^(٢) .

وإن الدارس لكتاب أرسطو سوف يلاحظ أنه اهتم اهتماماً كبيراً بالمأساة ، وكان حظها فى فصوله عظيماً ، بينما لم تحظ الملهاة إلا بإشارات قليلة جداً ، ويقال إن الجزء الخاص بالملهاة فى كتابه قد فقد ، ولم يصُتْنا . وربما يكون انشغال أرسطو بالمأساة إلى هذا الحد هو الدافع الرئيسى الذى يكمن وراء ما يذهب إليه البعض قائلين إن المأساة هى أشرف صور المسرحية ، هذا إذا لم تكن أقدمها أيضاً . . . مثال ذلك ما يقوله Bentley , Millet فى كتابهما "The art of the Drama" « وهى أشرفها طراً لأنها ساهمت أكثر من أى صورة مسرحية أخرى فى هدف الانسان المتمدن وأكثر أهدافه ثباتاً ألا وهو محاولته الدائمة لفهم نفسه وفهم العالم الذى يعيش فيه - أى فهم الحياة »^(٣) .

حقيقة إن المأساة كانت هى الفن الغالب والأشهر عما عداه . وقد عرف اليونانيون إلى جوارها الاستعراضات الديثورامبية ، والمسرحيات

الساتورية ، والكوميديا ، أما الميلودراما « المشجاة » والفارس « المهزلة » فكانتا صورتين غير معروفتين ، وإن كلا منهما كان نتاج مرحلة تاريخية وحضارية مختلفة . وإذا كانت الميلودراما تسعى إلى الجمع والتوفيق بين المأساة والملهاة والموسيقى والغناء والرقص في عمل مسرحي واحد ، فإن اليونانيين ، وأرسطو على رأسهم بطبيعة الحال ، قد رفضوا هذا الجمع ، وآثروا الفصل بين اللونين ، بل طالبوا بضرورته .

ومن ثم فإن القول بأن المأساة أشرف الصور الدرامية طرا ، لأنها استهدفت مساعدة الإنسان على فهم نفسه وفهم العالم الذي يعيش فيه ، لا يمكن إطلاقه هكذا بعمومية وقطعية لا تقبل الجدل ، فقد تعمل الكوميديا الهادفة الفنية على تحقيق نفس الهدف ، وربما الميلودراما أيضا ، ثم إن اختلاف المفاهيم بالنسبة لهذه الصور المسرحية في الحقب التاريخية المختلفة ، يجعل من الصعوبة بمكان إطلاق مثل هذا الحكم . فكلمة « ملهاة » التي اصطلح عليها لم تكن توحى تماما لجمهور أريستوفانيس في القرن الخامس ق.م ما كانت توحى لجمهور روبرت جرین في القرن السادس عشر ، أو لجمهور مولير في القرن السابع عشر . وليس ذلك فقط ، بل إن كلمة « دراما » نفسها ضا أصبحت تطلق اليوم على المسرحية الجادة تمييزا لها عن المسرحية الضاحكة ، وذلك بعد أن اختفت لفظة « تراجيديا » . ولم تعد تكتب الآن تراجيديات بخصائصها الفنية القديمة ، مما أدى إلى إسقاط هذه اللفظة من المصطلح الفني ، واستخدام لفظة « دراما » في العصر الحديث للدلالة على المسرحيات ذات الطابع الجدي أي التي لا تعتمد على الضحك^(٤) . وهذا المفهوم يختلف

بطبيعة الحال عن المعنى الاصطلاحي للفظة في الأدب اليوناني القديم . إذ كانت الكلمة تطلق على الأعمال المسرحية بعامية : تراجيدية وكوميديّة ، مأساوية وملهاوية . . فلفظة « دراما » مشتقة من الفعل اليوناني Drao ومعناه « يعمل أو يتحرك » وبذلك يكون المعنى الحرفي الاشتقاقي لاصطلاح الشعر الدرامي هو « الشعر الحركي » أي الشعر الذي يكتب به الحوار الذي يلقي مصحوبا بالحركة التمثيلية على خشبة المسرح . (ومن هنا قال قوم إن هذه الأشعار سميت « دراماتا » لأنها تمثل أشخاصا في حال الفعل « درونتاس »)^(٥) .

ودراسة « التراجيديا » اليونانية ، بخصائصها الفنية ، والموضوعات الرئيسية التي دارت حولها ، والغاية التي كانت تسعى لتحقيقها اجتماعيا ونفسيا ، تكون أكثر دقة وفائدة لو أنها اعتمدت في المرتبة الأولى على مسرحيات الكتاب التراجيديين أنفسهم من جهة ، وعلى كتاب « أرسطو » من جهة أخرى ، على اعتبار أنها معا يمثلان المصدر الأساسي في مثل هذه الدراسة . فالأولى تشكل ما يمكن تسميته بالثيلير الدرامي أدبيا . والثاني يجسد في حد ذاته تيارا نقديا للمسرح اليوناني ، أو الأساس الأول للنقد المسرحي ولنظرية الدراما .

وتنطلق نظرية « أرسطو » في الدراما من فكرته عن « المحاكاة » أو إن صح التعبير من نظرية المحاكاة كما تمثلها كتاباته النقدية . . وهو وإن كان قد أخذ مبدأ المحاكاة عن أفلاطون ، فإنه جعل المحاكاة للشخصيات والانفعالات والأفعال ، وليست محاكاة للأشياء المحسوسة . فالشعر ، فيما يرى أرسطو ، مثل الموسيقى والرسم في محاكاته لأشياء طبيعية . وفنون المحاكاة تختلف في وسائل المحاكاة ، وفي

موضوعها ، وفي طريققتها . أما فيما يختص بالوسائل ، فإن الرسم يحاكي الأشياء التي يصورها بالألوان والرسوم . والموسيقى تحاكي بالأصوات إيقاعا وانسجاما . والفنون القولية من نثر وشعر تحاكي الأشياء بالكلام . ومنها ما يستعين مع الكلام بوسائل الفنون الأخرى من إيقاع ولحن ووزن ، كالتراجيديا والكوميديا . وتختلف هذه الفنون كذلك في موضوع محاكاتها أي مضمونها : فالرسم والموسيقى يحاكيان الأشياء والأصوات . والشعر يحاكي أفعال الناس . بمعنى أن جميع أنواع الشعر المأسوي والملحمي والهزلي والديثورامبي تقوم على المحاكاة . وباستطاعة الإنسان أن يعرض وجوها مختلفة من الأوضاع الحقيقية أو المتخيلة بوحدة من طرق عدة . وأنواع الشعر تتباين تبعا للأداة التي تصطنعها ولوجوه الحياة الحقيقية أو المتخيلة التي تمثلها وبالطريقة التي يتحقق بها هذا التمثيل .

وإذا كان الشعر فن محاكاة وتمثيل ، والموضوعات التي يحاكيها هي أعمال الناس ، فباستطاعتنا أن نصف الشعر وفقا لأنواع الناس الذين يحاكيهم . فهم إما أحسن مما هم عليه في حياتهم الحقيقية ، أو أسوأ ، أو كما هم . . . وقد يصور الإنسان « شخصيات » على مستوى العظمة والبطولة . أو يصور حماقات الناس بطريقة ساخرة فكهة . وقد يلتزم الطبيعة ويصور الناس كما هم بالضبط ، لا عظماء ولا تافهين .

والفرقة بين التراجيديا والكوميديا عند أرسطو تأتي من هذه الزاوية التي يخضع فيها كل أنواع الشعر لهذا التفاوت في محاكاة الناس في فعلهم . فمن الأجناس الشعرية ما يحاكي الأعمال الفاضلة ، كالملحمة والتراجيديا والمدائح . ومنها ما يحاكي الأعمال المرذولة

كالكوميديا والهجاء . بحيث تكون أفعال الناس في أى من الفنين مرتبة الأجزاء على نحو يعطيها طابع الاحتمال أو الضرورة ، في تولد بعضها من بعض . إذ إن المحاكاة ليست رواية الأمور كما وقعت فعلا ، بل رواية ما يمكن أن يقع ، وهذا هو مجال الخلق الفنى والتوجيه الاجتماعى .

وعلى هذا النحو يفرق أرسطو في مستهل كتابه ، بين أنواع الفن القائم على المحاكاة . وبالنسبة للتراجيديات والكوميديات ، فإنها تفترقان على أساس الموضوع أو الشئ المحكى . إذ التراجيديات عنده تصوير للجوانب السامية من الإنسان . والكوميديات تصوير للجوانب الدنية . التراجيديات تظهر أشخاصا على المستوى البطولى ، أشخاصا أحسن مما هم في الواقع ، بينما تعنى الكوميديات بالمظاهر التى هى أوضع شأنًا فى الحياة الإنسانية ، بأشخاص أسوأ مما هم عليه فى الحياة .

فالكوميديا تصور الناس الذين هم دون المستوى المتوسط ، لا من حيث تعقب نواحي النقص كلها فى الطبيعة البشرية ، بل انها تختص بناحية واحدة ، هى ناحية ما يثير السخرية من تصرف الإنسان ، هذا الذى يثير السخرية إنما هو ضرب من القبح .^(٥) إذ هو فى طبيعة الإنسان التشويه الذى لا ينتج للآخرين ألما وأذى . أما التراجيديات فتصور الناس الأخيار ، شريطة ألا يكون ارتفاعهم عن المستوى المتوسط من البعد بحيث يفقدنا التعاطف معهم .

ونقف مع المنظر أرسطو خطوة خطوة حتى لا ندخل فى إطار العموميات . كيف نحاول تتبع نشأة هذا الفن ؟ وكيف قعد له ؟ ثم ما هى الخصائص التى وجدها مميزة للدراما عن غيرها من الفنون ؟

وهكذا ما دمنّا قد أخذنا على أنفسنا ضرورة الاستعانة به ،
والاستشهاد بعباراته وأقواله ، بل واستخدام مصطلحاته في كثير من
الأحيان .

أما عن نشأة التراجيديات فإننا نلاحظ إشارة صغيرة جدا يلمح فيها
« أرسطو » إلى شيء من ذلك في قوله : (. . .) ومهما يكن من شيء
فإن التراجيديات بعد أن نشأت مرتجلة أول الأمر - شأنها في ذلك شأن
الكوميديات - على أيدي ناظمي الدثورمبوس . . . أخذت تنمو قليلا
قليلا بقدر ما يظهر للقائمين بها ، وبعد أن مرت بكثير من التغيرات
توقفت إذ وصلت إلى طبيعتها الذاتية) . ^(٦) أرسطو هنا لم يتحدث عن
أصل التراجيديات ، واكتفى بإيجاد نوع من الربط بينها وبين أغنيات
الديثورمبوس . وكلمة « Dithurambos » لقب قديم جدا من ألقاب
ديونوسوس . ويقول أرخيلوكوس Archilocus إن الديثيرامب « هي
أغنية ديونيزوس رب الخمر الذي يجعل أتباعه يغنونها بسلطان الخمر .
» فهي إذن أغنية كورالية تنشد لديونيزوس » ^(٧) .

إن أرسطو لم يتوسع ولم يسرف في العرض التاريخي ، كما أنه لم
يذكر المصدر الذي نقل عنه كل معلوماته ، وإن كان من المعتقد أنه
استمدّها من سجلات الدولة الرسمية الخاصة بنتائج المسابقات
المسرحية التي كانت تقام في الأعياد الدينية . وهذا هو الذي جعل
النقاد المحدثين يتناولون كلماته القليلة الواردة في هذا الموضوع
ويبحثونها بحثا مستفيضا ، أو يختلفون حولها ^(٨) . ومع ذلك فإن أغلب
آرائهم تجمع على ما قال به أرسطو . نظرا لأن عبادة ديونوسوس كانت
أكثر العبادات اليونانية اتصالا بالدراما ، وأشدّها تأثيرا في تطورها ،
لأن طقوسها كانت تتضمن كثيرا من الحركات التمثيلية ، وتشتمل على

عواطف متضاربة ، يعبر عنها أتباع الإله في بهجة وسرور تصحبها نكات غليظة ، وضحكات عالية ، كانت البذور التي نبتت منها الكوميديا ، وأحيانا أخرى يعبرون في حزن عميق مصحوب بالشكوى والأنين ، كان أصلا للتراجيديا .

وعندما يتساءل المرء عمن ابتكر أناشيد الديثورمبوس ، فإن أرسطو يصمت عن الإجابة تماما ، بينما يذكر « هيرودوت » إن « أريون Arion ٦٥٠ ق . م هو الذى وضع لها نظاما خاصا ، فجعلها تتناول موضوعا محددًا ، وجعل إنشادها من شأن كوراس محدد . بمعنى أنه صاغ هذه الأناشيد في صورتها الأدبية ، وعلمها لأهل كورينث Corinth التي تعتبر أقدم موطن له . ثم انتقل الديثورامب من كورينث إلى أثينا . نقله لاسوس Lasos عام ٥٤٨ ق . م ، وعمل على نشر الرقصات الديثورامية بعد أن أجرى عليها تعديلا ملحوظا . ويقال إنه أول من درس الموسيقى ، وألف فيها بعض المؤلفات التي أثرت في الأجيال التالية . فكان صاحب الفضل بعد أريون في تطوير الديثورامبوس .

وظل الديثورامبوس يجتذب إليه كبار الشعراء حتى نحو ٤٧٠ ق . م ، فنظم فيه سيمونيدس Simonides الذى نال ستة وخمسين جائزة ، ونظم فيه بندار Pindar وغيرهما . ولكن نحو ٤٧٠ ق . م دخل عليه تعديل كبير ، فأصبحت الموسيقى فيه هي العامل الأساسى ، وظهر فيه الغناء المنفرد بدل الكوراس أو الغناء الجماعى ، واقترن هذا التغيير بأسماء : ميلانيبيدس Melanippides وكينسياس Cinesas وتيموثيوس Timotheus .

وإذا كان « هيرودوت » المؤرخ قد حل لنا مشكلة البحث عن اسم الشاعر الذى تربطه بالديثورامب علاقة قوية ووثيقة ، فإنه لا يفيدنا فى معرفة الخطوات التى مرت بها تلك الأغنيات والرقصات حتى صارت فنا دراميا متميزا . ذلك لأنه مؤرخ يسعفنا عند التأريخ ولا ينقذنا ونحن بصدد الفن كثيرا . لا شك أن الرقصات والأغنيات الديثورامبية أخذت تتطور تدريجيا حتى أصبحت فنا قائما بذاته . لكن معرفة كيف ومتى تطورت ، فهو ما لا يحدده أرسطو بدقة . وهذا هو الذى يجعل مراحل هذا التطور تبدو غامضة حتى الآن . فإرسطو الذى عاش بعد إزدهارها بسنوات قليلة لم يذكر شيئا عن نموها . وإنما يقول بحرص شديد ، وإيجاز دقيق إن الديثورمبوس « أخذت تنمو قليلا قليلا بقدر ما كان يظهر منها للقاتمين بها ، وبعد أن مرت بكثير من التغيرات توقفت إذ وصلت إلى طبيعتها الذاتية » . أما كيفية هذا النمو القليل ، وأما نوعية تلك التغيرات ، فإن أرسطو يكتفى بالصمت إزاءها . ثم نراه ينتقل مباشرة إلى الحديث عن وصلت التراجيديا على أيديهم إلى طبيعتها الذاتية كما يقول : (وكان أيسخولوس أول من زاد عدد الممثلين من واحد إلى اثنين ، وقلل نصيب الجوقة ، وجعل للحوار المقام الأول فى التمثيل ، أما سوفلوكليس فزاد عدد الممثلين إلى ثلاثة ، وأدخل رسم المناظر . ثم إن التراجيديا لم تنزل حتى اكتسبت الفخامة والرونق تاركة شكل التمثيلية الساتورية ، ومستبدلة الطول والعظم من صغر القصة وسهاجة العبارة . أما العروض فقد تغير من الرباعى إلى الايامبى)^(١٠) .

هذه الفقرة من كلام أرسطو تضعنا نحن المعاصرين أمام لغز جديد لا بد من استكشافه وحل غموضه ، إذ يربط بين التراجيديا وبين

شكل آخر سماه « التمثيلية الساتورية » . وهذا يستلزم ضرورة فهم صورة العلاقة بينهما . بل معرفة ماهى التمثيلية الساتورية أولا ، نظرا لأنه كالعادة كان يعرف أكثر مما ورد في قوله ، أو لم يقل كل ما يعرف . وأدى هذا إلى أن يقول عنه « بيكارد كمبردج » في « Dithyramb, Tragedy and Comedy » إنه لم يفرق بين رقصات الديثورامبوس المرحية ، وبين رقصاته الدائرية ، ولم يوضح لنا عن أى نوع منها نشأت التراجيديات ، كما لم يبين لنا العلاقة بين المسرحية الساتورية وبين الديثورامبوس وبين التراجيديات . لذا فإن العلاقة الحقيقية بين هذه الأشكال الثلاثة لا تزال موضع دراسة العلماء المشتغلين باستقصاء نشأة المسرح اليونانى فى منابعه الأولى .

فالدراما الساتيرية (١١) Satyric Drama إذن كانت نوعا دراميا أو صورة درامية يونانية ، يقال إنها سميت بهذا الاسم (لأن أعضاء الجوقة كانوا يلبسون فيها جلد الماعز حتى يظهروا بمظهر الساتوروى Saturoi وهم أتباع ديونوسوس) (١٢) . وفى هذا اللون الدرامى كان الكوراسى يتخفى فى زى ساتيران أو تيوس ، وكان شكلها فى العادة على هيئة الإنسان ولكن لها آذان الخيل وذيلها ، كما كانت تلبس ملابس فاضحة . ويقال ان الشعراء نظموا هذا النوع من المسرحيات عندما أدركوا أن جمهور المتفرجين لا يستطيع أن يشاهد عددا من المآسى العنيفة ، بلا ترويح عن نفسه ، فعرضوا عليه ثلاث تراجيديات ومسرحية ساتورية ترفه عنه بروحها المرحية وموضوعها الخفيف . فقد كانت تحتوى على كثير من النكات النابية ، وان كان ذلك بطريقة أقل بكثير مما كانت عليه الحال فى الكوميديا ، ولهذا يمكننا أن نقول إنها « ملهاة دامعة » (١٣) وهذا هو الفارق الوحيد بينها

وبين التراجيديا . فهي تستمد موضوعاتها من أساطير نفس الآلهة القديمة ، والشخصيات فيها تتصف بالجرأة والخفة ، والأبطال الذين كانت تتعرض لهم التراجيديا نجد نظيرا لهم في المسرحية الساتورية . بل إن جماعة « الساتيرز » كانت تشترك في جوقة التراجيديا عندما كانت تعالج ما يتعلق بالإله ديونوسوس . وعندما أصبحت التراجيديا تتناول أساطير لا علاقة لها بهذا الإله ، اختفت هذه الجماعة عن الظهور تماما منذ أوائل القرن الخامس ق . م وقد أدى اختفاء هذه الجماعة من الجوقة التراجيدية إلى ظهورهم في المسرحية الساتورية التي تنسب إليهم .

وعندما نجح هذا اللون من المسرحية صدر قانون يقضى على كل شاعر تراجيدى يشترك في المسابقات المسرحية بأن يقدم ثلاث مسرحيات تراجيدية ومسرحية ساتورية . وربما دعا هذا البعض الى التأكيد على أن (الدرامات الساتيرية كانت دائما من إنشاء مؤلفي التراجيديا لتلحق بها يقدمون من تراجيديات في أعياد ديونوسوس وان الدرامات الساتيرية كانت تشبه في بنائها التراجيديات) (١٤) ، ولكنها مع ذلك بقيت تحتل المرتبة الثانية بعد التراجيديا . ولم يبق لنا من هذا اللون من المسرحية الساتورية إلا مسرحية واحدة كاملة ليوريبيديس هي « الكيكلويس » .

ومن دراسة هذا النص ، والنص السابق ، يبدو أن أرسطو حاول بناء نظرية من عنده مستتجا أن الدراما الساتيرية الساذجة قد سبقت في الوجود التراجيديا الراقية ومهدت لها . وان كلاهما قد نبتتا من الديثوراب الذى تطور فى زمن أرسطو نفسه ، فاشتمل على عناصر درامية ، وكان معروفاً أنه كان أصلا مسرفاً فى العريضة ثم تهذب مع

الأيام ، فكان طبيعياً أن يربطه بالدراما الساتيرية (١٥) . فالتمثيليات الغنائية الأصلية كانت هي والديثورامب شيئاً واحداً . كما أن كوراس التراجيديا كان مكوناً من الساتيرات أى تيوس الغاب الأسطورية التى تتميز ببعض الخصائص الجسدية المميزة للجديان . و « الممثل » بالمفهوم الدرامى هو تطوير لقائد الديثورامب . وقد انسحب التطور الفنى على اللغة أيضاً . فقد تخلت التراجيديا عن اللغة المضحكة لغرابتها ، والرقص الماجن لغرابته ، بادخال البحر الإيامبى وهو بحر أكثر وقاراً ، وكذلك تطورت العقدة القصيرة إلى عقدة كبيرة .

ويقال إن الفضل فى ذلك كله يرجع إلى شاعر آتيكى يدعى (ثسبس Thespis عام ٥٧٠ - ٥٣٠ ق . م الذى حول القاص الى ممثل بالمعنى الصحيح ، وجعله رئيساً للجوقة يقوم بالدور الأساسى . فيمثل شخصية الإله ، كما يؤدي سائر الأدوار ، بأن يدخل « خيمة » Skene (١٦) ويغير ملامحه ويبدل ملابسه ويخفى شخصيته ، كما يمثل دور الرسول أو البطل . وقبل بدء الكوراس فى الإنشاد كان يقوم بإلقاء المقدمة Prologue وبعض القصائد المعنية . وكان فى كل مرة يخاطب أفراد الجوقة فى موضوع مختلف . وهذا تعددت أغنياته ، وامتلات التراجيديا حياة وحركة بفضل تنوع مهمته . ونتيجة طبيعية لهذا التطور أصبح رئيس الجوقة (الممثل) يتناول مع أفرادها الأسئلة والأجوبة ، مما مهد الطريق لظهور عنصر الحوار بالمعنى المعروف . وبالتالي تحولت الأشعار الديثورامبية الغنائية التى كانت تنشد بمصاحبة الموسيقى إلى حوار وأحاديث (١٧) .

ومن ناحية أخرى فإن موضوع التراجيديا قد طرأ عليه كثير من التغير ، فلم يعد يعتمد على الارتجال ، وإنما أصبح يعد قبل

التمثيل ، مما أدى إلى ارتباط أجزاء المسرحية . ثم مرت بعدئذ بمرحلة هامة احتاجت الى مران طويل ، وغدت تتناول موضوعا مفصلا متعدد الحوادث ، يستغرق عرضه وقتا طويلا . وعندما وصلت التراجيديا إلى هذا الحد من النضج ، أولاها أرسطو كل اهتمامه ، وانصرف للبحث عن خصائصها ، وتحديد شكلها ، وارساء دعائمها . ومن هنا يعزى حديثه عن مرحلة ما قبل نضجها بمثابة المقدمة التمهيدية الضرورية . وقد يبرر هذا أنه لم يحتفل كثيراً بالتفصيل ، واعطى الشواهد ، أو تحليل النماذج ، ولم يعن بالمقدمات والفروض والأسباب والمسببات والتتائج ، ثم لم يورد أسماء الرواد والشعراء في تعرضه للديثورامب والدراما الساتورية ، ربما لأنه كان يعد نفسه إعدادا موضوعياً وفنياً للجزء الذي اعتبره مهما في نظره .

وقد بدأ أرسطو هذا القسم الخاص ببلورة مفهوم مرّة للتراجيديا ، ثم انطلق منه لمناقشة كل القضايا الفنية المرتبطة بها شكلاً وموضوعاً وهدفاً .

المفهوم التراجيدي عند أرسطو :

يجد الباحث في الدراما الدليل إلى العناصر الأساسية للتراجيديا في العبارة الأولى من أشهر تعريف وضعه لها أرسطو ، إذ عرف بوضوح طبيعتها ، وحدد وظيفتها الأساسية ، وعين لغتها المنمقة الشاعرية يقول أرسطو : (. . . التراجيديا هي محاكاة فعل جليل ، كامل ، عظيم ما ، في كلام ممتع تتوزع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه محاكاة تمثل الفاعلين ولا تعتمد على القصص ، وتتضمن الرعب والخوف لتحديث تطهيراً لمثل هذه الانفعالات . وأعني « بالك

الممتع « ذلك الكلام الذى يتضمن وزناً وإيقاعاً وغناء ، وأعنى بقولى تتوزع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه أن بعض الأجزاء يتم بالعروض وحده على حين أن بعضها الآخر يتم بالغناء » (١٨) .

فى افتتاحية التعريف يوجز أرسطو القول فى كلمات مدببة « التراجيديا هى محاكاة فعل جليل كامل ، له عظم ما » . وكلمة « محاكاة » هنا - على الرغم مما أثارتها من تأويلات - باستطاعتنا أن نفهمها على أنها تعنى « التمثيل » . فالدراما إذن ليست هى الحياة بالضبط ، وإنما هى « تمثيل » الحياة . وجوهر الدراما ليس حادثة حقيقية ، وإنما هو تمثيل حادثة حقيقية أو متخيلة . وأكثر من هذا نجد أن العنصر فى التمثيل الذى يميز الدراما عن الرواية القصصية أو الرسم أو النحت ، هو « التشخيص » (١٩) : أى اتخاذ نفر من الناس لشخصيات ، أو سمات أو طبائع أو ذوات ، غير شخصياتهم أو سماتهم أو طبائعهم أو ذواتهم .

والعنصر الثانى : الذى يبدو أساسياً فى العمل الدرامى كما يكشف عنه تعريف أرسطو هو : « العمل » أو « الفعل » . فالدراما لا يمكن أن تقوم لها قائمة من غيره . سواء أنظرنا إليها من زاوية الاشتقاق اللغوى أم من الزاوية التاريخية . إن الدراما محاكاة عمل . ومع أن للعمل أشخاصاً يفعلونه ؛ فإنها لا تصور العاملين إلا من أجل العمل أو الفعل . ففى العمل يكمن جوهر النشاط الإنسانى . هذا النشاط الذى هو تحريك الإرادة إلى الفعل . ومهارة الكاتب الدرامى لا تتجلى فى تنميق العبارة ، ولا فى مجرد التعبير عن خلق ، ولكن فى ترتيب الأفعال وتركيبها . إن عمله الحقيقى ليس مجرد محاكاة

أو تمثيل أفعال أو أحداث أو مواقف معينة أتيح له أن يلحظها أو ابتدعها ابتداءً . إنه يتناولها بطريقة خاصة بحيث يكشف عن عناصرها العامة والخاصة . وبهذا يلقي الضوء على جوهر الفعل أو الحدث أو الموقف .

إن الكاتب الدرامى يعمل وفقاً لقانون خاص ، لا وفقاً للحظ العابر أو الابتداع العارض . وبما أنه يبتدع روايته أو يرتبها ، فهو يخلق عالماً خاصاً به مكتفياً بنفسه ، كأنها هو بناء تشكيلي قائم على عناصر مستمدة من العالم الحقيقى . إنه إيضاح لناحية من نواحي العالم كما هى فى حقيقتها . وبناء على ذلك يغدو العمل الدرامى فى حقيقته شكلاً من أشكال المعرفة . وسيلة فريدة لعرض نوع من التبصر فى وجه من وجوه الوضع الانسانى ، لا ييسر التعبير عنه أو نقله بأية وسيلة أخرى^(٢٠) . وعندما ينجح المؤلف الدرامى فى بناء عمله الخاص ، يثير لذة المشاهد للتراجيديا ، وبه تظل قوتها مستمرة ومتصلة كما هى حتى من غير ممثلين ومشاهدين .

واستناداً إلى أن التراجيديا فى أساسها محاكاة للأفعال لا للناس ، محاكاة للحياة بما فيها من خير وشر ، سعادة وشقاء ، ولأن الخير الأسمى وهو الغاية التى نحيا جميعاً من أجلها عمل من نوع ما لا صفة من الصفات ، فإننا نرى أرسطو يجعل لهذا الفعل المحاكى كيفية معينة ، ونوعية مفردة ، حتى لا يتوهم أن كل الأفعال صالحة لكى تحاكي درامياً ، أو تمثل تراجيدياً . هذا « الفعل » لابد من أن يكون جليلاً عظيماً بشكل أو بآخر ، حتى تحتفظ التراجيديا بما يمكن أن يسمى « الجلال التراجيدى » الذى به يكتمل المفهوم التراجيدى الارسطى .

وطبيعى أن تعريف أرسطو للتراجيديا لا ينطبق فى الواقع إلا على
النسبة اليونانية كما فهمها وتمثلها ، فلا بد لنا أن نتوقع - والحالة هذه -
تمثلاً معيناً « للفعل الجليل » كما أملته ظروف العصر والبيئة والمناخ
الفنى والدرامى والفكرى العام . والفعل التراجيدى الجليل يأتى حين
تعالج التراجيديا موضوعات جدية تعطى للفعل فى الدراما مغزى عالمياً
فيما بعد . لأنها تنشئ شيئاً أبعد من مجرد التسلية . إنها تستهدف إقناع
جمهور مشاهديها دائماً بأهميتها العالمية ، بحيث يشعر المشاهد بأنه
لا يرى بضعة أحداث فى حياة الفرد ، بل يرى عملاً تتجاوز أهميته
حياة رجل واحد ، أو حتى حياة جيل واحد .

إن جلال الفعل التراجيدى يتأتى من جوانب متعددة ، منها
اختيار الموضوع ، ومنها انتخاب الشخصية المحورية التى تدور حولها
التراجيديا ، ومنها دقة تركيب الحدث ، والتوفيق بين العناصر المختلفة
الداخلية فى البناء العام ، وكذلك اللغة ، وما إلى ذلك مما يتناوله
أرسطو بالتفصيل والتحليل .

ونلاحظ أن أرسطو يلمح إلى الهدف من التراجيديا أو إلى وظيفة
الحدث التراجيدى وهى إثارة عاطفتى « الرحمة والخوف » فى عملية
« التطهير » ، وإن لم يحلل ما يقصده بالتطهير ، وطريقة حدوثه داخل
النفس البشرية . . ويمكن أن تفهم الكلمة على أنها تعنى إزالة
الخوف والشفقة من أرواحنا إزالة تامة ، بل تطهيرها من السقم حتى
يتسنى لهذين الاحساسين أن يؤديا عملهما على الوجه الأكمل (٢١) .
وعموماً فإن هذه القضية أثارت جدلاً طويلاً ، لا يقل عن المناقشات
التي دارت حول بعض القضايا والمفاهيم التي وردت فى كتابات
أرسطو بعامة ، وفى نظرية الدراما عنده بخاصة .

وسوف نقف عند كل جانب من هذه الجوانب على حدة ، ولن ندع نصوص أرسطو بطبيعة الحال . ولكننا سنجول معه بعض جولاته المنطقية بين البحث في ماهية التراجيديا ، والاسباب التي تكسبها صفة الجودة ، وحديثه عن الوحدة والترتيب لما لهما من أهمية خاصة ، إذ ينم عن أنه كان يتحسس الشكل الشعري ، ويعى تمام الوعي تلك المتعة التي يمكن أن تتحقق نتيجة لتضافر العناصر المختلفة في عمل أدبي متكامل .

ويأخذ أرسطو - بعد تعريفه المضغوط السابق - في ذكر الأجزاء التي تؤلف للتراجيديا طابعها الخاص أو صبغتها الذاتية ، إذا اجتمعتا معا . يقول : (وإذا كانت المحاكاة يقوم بها أناس يعملون فيلزم أولا أن تكون تهيئة المنظر جزءاً من أجزاء التراجيديا ، وبلى ذلك الغناء والعبارة ، وهذه الثلاثة تتم المحاكاة . وأعنى بالعبارة نظم الأوزان نفسه . أما الغناء فلا يخفى معناه على أحد . ثم إذ كانت التراجيديا محاكاة لفعل ، وكان يقوم بها أناس يعملون ، وهؤلاء يلزم أن تكون لهم خصائص ما في الخلق والفكر . . فبناء على ذلك تكون « القصة » هي محاكاة الفعل . وأعنى بالقصة نظم الأعمال ، وبالأخلاق ما ننسب إليه وصفنا للفاعلين بصفات ما ، وبالفكر ما به يدل القائل على شيء أو يثبت رأياً . فيلزم أن يكون لكل تراجيديا ستة أجزاء هي التي تعين صفتها المميزة : وهي القصة ، والأخلاق ، والعبارة ، والفكر ، والمنظر ، والغناء . . .) (٢٢) .

وفقا لهذا التقسيم العام ، يتبين لنا من التحليل الداخلي لأقوال أرسطو فيما بعد ، أنه يعلى من شأن بعض الأجزاء على الأخرى ، ويعتبرها الأساس الأول في العملية البنائية للتراجيديا . فهناك

ما يتعلق بأداة المحاكاة ، وما يرتبط بالطريقة ، ثم ما يتصل بطبيعة الشيء المحكى . وان شئنا التوضيح لاستطعنا القول بأن ثلاثة أجزاء من هذه الأجزاء الستة يدخل في إطار فن التمثيل والممثلين وهى : المنظر ، والغناء ، والعبارة . وهذه الأجزاء خارجية لا تكون جوهر التراجيديا كآدب ، وانما تشكل الهيكل الحركى للتراجيديا كآدب عندما تنتقل الى خشبة المسرح ويؤدى الادوار فيها ممثلون يتناولون النص بالحركة والاشارة والنبرة والايقاع والنغم ، أى بالتمثيل وما يساعد على تهيئة الجو الذى تدور فيه الأحداث أو يقع فيه « الفعل » . بينما الأجزاء الجوهرية التى تدخل فى صميم العمل التراجيدى كعمل أدبى يؤلفه كاتب متخصص واع بتقنيات الفن ومستلزماته ، فإنها : القصة ، والأخلاق ، والفكر .

موضوع القصة فى التراجيديا :

ومن الملاحظ أن أرسطو كان حريصاً على وضع « القصة » فى مقدمة الأجزاء الستة . ذلك لأنه يعتبرها روح التراجيديا وقوام حياتها . أو ربما أهم جزء فيها على الاطلاق . والشخصية فى المرتبة الثانية . ثم يأتى عنصر الفكرة فى المقام الثالث . والترتيب هنا ترتيب منطقى . فيما أن المأساة محاكاة لعمل ، وللعمل أشخاص يؤدونه ، فلا بد من أن يكون لكل واحد من هؤلاء صفاته الفارقة فى « الشخصية » و « الفكر » . إذ أننا بالنظر الى « الشخصية » و « الفكر » ننسب إلى الأعمال ما ننسب لها من صفات خاصة . وهذا استتبع فى الترتيب الطبيعى للأشياء أن يكون هنالك سببان للأعمال هما : الشخصية والفكر .

كذلك فإن هذه الأجزاء مجتمعة يتبلور فيها « موضوع » التراجيديا . ولما كانت « القصة » وحدها في نظر أرسطو تعد بمثابة نواة التراجيديا ، فليس غريباً إذن أن نجده يخصصها بمزيد من الشرح والتحليل . وينبغي التفريق بين « موضوع » القصة أو الحكاية ، وبين « كيفية » بناء القصة فنياً .

ولو أننا أمعنا النظر فيما يقصده أرسطو بموضوع القصة ، فإننا سنجد أنه لم يتحدث إلا عن مصدر واحد كان يستقى منه شعراء التراجيديا تجارب أو موضوعات مسرحياتهم ، وهذا المصدر هو الأسطورة . ولذلك سمي الموضوع في هذا النوع من المسرحيات باسم : الميثوس . والسبب في ذلك هو أن المسرح اليوناني القديم كله - كما عرفنا - قد نشأ أصلاً في كنف الدين ، وبخاصة عبادة ديونيزوس اله العنب والخمر . فكان يستقى موضوعاته من الأساطير الدينية . فالأسطورة الدينية والأسطورة التاريخية كانت المصدر الأول بل الوحيد لفن التراجيديا عند اليونانيين القدماء . وأساس اختيار الموضوع من تلك الأساطير هو قدرته على تطهير النفس البشرية بآثاره عاطفتي الفرع والشفقة ، وكانت الفكرة عندئذ عنصراً ثانوياً (٢٣) .

ولا يحتاج تفسير هذه الظاهرة إلى عناء كبير . فالأسطورة على الرغم من سذاجة تصورها بالنسبة لإنسان العصر الحاضر ، فإنها تعتبر واقعاً كان يعيشه الشعب اليوناني ذات يوم ، وكانت بالنسبة لهم دنيا وفلسفة وعلماً . فالدين يوحى للاغريق بالشعر والموسيقى والطبيعة وتاريخ بلاده . وآلهته كانت تجسداً لقوى الطبيعة ، وتجسداً لعواطفه ، ولما يضيفه على الأرض والسماء والبحر والنار والرياح والحب والرعد والحكمة من صفات . ثم إن آلهته كانت هي أسلافه ، فكل

أسرة تنتسب إلى بطل هو ابن اله وانسان من البشر في ان واحد . وهذا الايمان جعل الدين والآلهة على اتصال أوثق بحياة الناس . فكل حدث في حياة اليونانى اليومية له مغزى دينى ، ولم يكن حسن الطالع أو نكده بغير معنى دينى . ومن ثم فان دين اليونانى - كما يقول ديكنسون ، جعل العالم كله أليفاً لديه ^(٢٤) .

وتدور الاساطير اليونانية حول ثلاثة عناصر هى : الانسان ، والطبيعة ، والآلهة . وتهدف إلى تصوير العلاقة بين هذه العناصر ، وحل ما ينجم عن تفاعلها من مشكلات . وطبيعى أن تلجأ الأسطورة إلى الحلول الخيالية الميتافيزيقية ، لأن هذا يتمشى مع المرحلة الاجتماعية التى نشأت فيها .

وكان طبيعياً كذلك أن تكون لها فعالية خاصة فى تكوين المفهوم التراجيدى ، لما لها من أهمية بالنسبة لذلك التصور الدينى الذى كان يعتقد فيه مشاهد التراجيديا أيام اليونان . . فمن خلال هذا التصور جاء الشعراء ليصوغوا هذه الأساطير روائع فنية ، وليضعوا اللبنة الأولى لصرح الأدب المسرحى ^(٢٥) . لقد تناول ايسخولوس وسوفوكليس ويوريبيديس هذه الأساطير فوجدوا فيها الجذابة التى يتوق إليها شعبهم ، ففيها تعبير عن أشواقهم ، وفيها تصوير لكفاحهم ، وفيها تسجيل لمواقفهم المثيرة فى وجه الطبيعة وفى وجه الآلهة .

كانت التراجيديا إذن ، دينية فى طابعها ، لا لأن عرضها كان يشكل دائماً جزءاً من احتفال دينى فحسب ، وانما لأن شكل التراجيديا قد تطور عن تقليد دينى قديم . والمآسى التى تناهت إلينا مليئة بالشواهد على الرقصات التى كانت تؤدى تكريماً لديونوسوس ،

مما ينهض دليلاً على الميلاد المبكر للتراجيديات . ولعل أبرز هذه الشواهد الباقية هي جوقة الانشاد والرقص . ومن ناحية أخرى فإن العنصر الدينى كان واضحاً في أذهان الجمهور . فقد كانت المناسبة احتفالاً دينياً . وكان المسرح هو معبد الآله ديونوسوس . والكهان يحتلون مكاناً بارزاً فيه . وحبكة المسرحية دائماً عقدة دينية مألوفة . وكثيراً ما تظهر الآلهة على خشبة المسرح . ثم إن موضوع كثير من المآسى ، ولا سيما مسرحيات ايسخولوس موضوع دينى بحت .

وثمة وجهة نظر ترى أن جمهور تراجيديات ايسخولوس وسوفوكليس ويوريبيديس لم يكن يبحث عما فيها من أحداث مثيرة وشخصيات مثيرة ، وإنما الذى كان يبحث عنه هذا الجمهور (هو) مغزى هذه الاحداث ودور هذه الشخصيات فى توضيح العلاقة بين الانسان والقوى المسيطرة على الكون والعلاقة بين هذه القوى وبين القدر . وكانت طبيعة هذه القوى الكونية توصف فى القصائد الكورالية Choral odes كما توصف ضمناً فى أحداث الدراما . وحتى فى يوريبيديس حيث نجد أن التجديف أو الشك يشيع فى أكثر أعماله ؛ فالمشاهد أو القارئ برغم هذا يجد نفسه دائماً فى قلب مشكلات الوجود الكبرى ، مشكلات الحياة الانسانية ومشكلات النظام الكونى . . .) (٢٦) . ويصدق هذا رأى لو أننا اعتبرناه هدفاً غير مباشر ، أما الدافع الحقيقى فإنه يظل فى الواقع العنصر الدينى والجو الاسطورى العام الذى كان يتنفس فيه اليونانى القديم ، شاعراً ملحمياً أو تراجيدياً أو غنائياً .

ويظهر تأثير الدين فى نوع الإخراج المسرحى أيضاً . وذلك فى تجنب التراجيديات اليونانية إظهار العنف على المسرح . وأصبح هذا

تقليداً واضحاً ، (فإن طريقة إقامة الشعائر الدينية القديمة بها فيها من أمور محرمة ، كانت تحول دون أن يذبح الممثل زميله فوق المسرح . ولا شك في أن المأسى الأغريقية كانت تنطوى على أعمال العنف ، وكانت مليئة بها . ولكن جميع جرائم القتل وأعمال العنف الأخرى ، كانت تتم بعيداً عن المسرح ، فينقل أخبارها رسول ، أو تترامى إلى مسمع الجمهور ، أو تعرض الأجساد بإحدى آلات المسرح الأغريقية والتي كانوا يسمونها Eccyclema) (٢٧) .

لكن يجب ألا نعتقد أن شعراء التراجيديات تناولوا الأساطير اليونانية كما هي ، بل أدخلوا عليها كثيراً من التغير والإضافة ، لأن الأسطورة اليونانية كانت تتضمن عدداً من القصص الغامضة المتشابكة . لذا كان على الشاعر أن ينسقها ويعدّها في صورة قصة واحدة تتناول أحداثاً متتالية تنتهى بعقدة مثيرة (٢٨) . . كما أن الشعراء كانوا يختلفون في سرد تفاصيل الأسطورة الواحدة ، وهو ما اعتبره النقاد دليلاً على التطور والتجديد . فقصة (انتيجونا) عند سوفوكليس غيرها عند يوريبديدس . وقصة (الكترا) عند هذين الشاعرين تختلف عن تلك التى ترد في مأساة ايسخولوس . وهكذا كان الشاعر يتناول أسطورة تناولها زميل له من قبل بعد أن يبدل في تفاصيلها لتحقيق الهدف الذى يرمى اليه . .

ولما كان شعراء التراجيديات قد تناولوا الأساطير وأعادوا صياغتها بأساليب فنية ؛ فإنهم أكسبوها مكانة خاصة ليس فقط بالنسبة للأدب اليونانى ، ولكن أيضاً بالنسبة للأدب الأوربى ، مما أغرى من أتى بعدهم من الشعراء بالاستفادة من الأساطير في شعرهم ، حتى

أصبحت الميثولوجيا اليونانية جزءاً لا يتجزأ من الأدب الأوربي ولا سيما الشعر ، إذ يصعب فهم جزء كبير منه دون الإلمام بالأسطورة اليونانية . فعلى الرغم من اختفاء الديانة الوثنية القديمة بظهور المسيحية ، واتخاذ الامبراطورية الرومانية القديمة لها ديناً رسمياً منذ سنة ٣٣٣ م في عهد الامبراطور قسطنطين ، فإن التجارب الاسطورية اليونانية قد عادت إلى الظهور بعودة عصر النهضة الأوربية الحديثة . وفي القرن السابع عشر يعود الشعراء إلى الأساطير اليونانية والرومانية القديمة . وكذا فإنها لم تختف في القرن التاسع عشر . ومعروف ان المدرسة الرمزية تتخذ الأسطورة مصدراً أساسياً لموضوعاتها المسرحية . كما أن الاتجاه الواقعي نفسه ، نجده يسيطر على الأساطير ويستخدمها لتجسيد أهدافه الاجتماعية ، على نحو ما فعل جورج برناردشو عندما استوحى من أسطورة بجماليون الاغريقية القديمة مسرحيته التي تحمل نفس الاسم .

البناء العضوي للقصة التراجيدية :

ثم يناقش أرسطو بعدئذ « كيفية » بناء القصة فنياً ، بعد أن فرغ من تحديد موضوعها الرئيسي والمنابع التي يستقى منها هذا الموضوع . وكأنها أدرك ضرورة الارتباط التام بين « الفعل » أو « الحدث » وبين طريقة إيصاله وتكييفه فنياً حتى يحدث الأثر المطلوب في نفسية المشاهدين . هناك علاقة تلازم حتمية بين الموضوع وبين الصياغة الفنية اللازمة التي تحقق الهدف المرجو .

ويبدأ أرسطو هذا القسم من كتابه بقوله : (وإذا قد فرغنا من هذه الحدود فلنبحث كيف ينبغي أن يكون نظم الأعمال ، إذ كان ذلك

أول شيء وأعظم شيء في التراجيديا . وقد سبق لنا القول إن التراجيديا هي محاكاة فعل كامل تام له عظم ما ، فقد يكون شيء تام ليس بعظيم . والتام - أو الكل - هو ما له مبدأ ووسط ونهاية ، والمبدأ هو ما لا يكون بعد شيء آخر بالضرورة ، ولكن شيئاً آخر يكون أو يحدث بعده على مقتضى الطبيعة . أما النهاية فهي - على العكس - ما يكون هو نفسه بعد شيء آخر على مقتضى الطبيعة إما بالضرورة ، أو بحكم الأغلب ، ولكن لا يتبعه شيء آخر ، والوسط هو ما يتبع آخراً ويتبعه آخر أيضاً . فينبغي إذن في القصة المحكمة ألا تبدأ من أى موضع اتفق ولا تنتهى إلى أى موضع اتفق ، بل تصطنع الاشكال التى ذكرناها) (٢٩) .

معنى هذا أن « الفعل التام » هو الذى تكون له بداية ، ووسط ، ونهاية . فلا يجوز أن يأتى الفعل بحيث لا نرى ضرورة عقلية : لماذا تكون هذه بدايته وتلك نهايته . فبدايته لابد أن تحيى مطمئنة لنفس الراى حتى لا يجد فى نفسه دافعاً يدفعه إلى التساؤل وماذا كان قبل ذلك ؟ وكذلك نهايته لابد أن تحيى بحيث لا يجد الراى فى نفسه ما يدعو إلى التساؤل : ترى ماذا سيحدث بعد ذلك ؟ !

والبداية ليست مقدمة وليست عرضاً ، إنها مرحلة من مراحل « الحدث » تحتم أن يتبعها شيء معين . أى أنها شيء يترتب عليه حدوث شيء آخر . كما أنها ليست مجرد نقطة ابتداء يختارها الكاتب هكذا كيفما اتفق ، بل يجب أن يحتم وجودها عدم وجود شيء آخر يسبقها . ولذلك يقال إن المؤلف التراجيدى يبدأ من قمة الأزمة لا من

أولها . وإن من لا يستطيع أن يبدأ لا يستطيع أن ينتهى . لأن البداية التراجيدية مرحلة حتمية تشكل مجموعة الظروف التى تحتم حدوث شىء معين ، ليس فى الإمكان أن نبدأ قبله بأى حال . والواقع أن أرسطو تحدث طويلا عن كل من البداية والوسط والنهاية ، لأنها مجتمعة تبلور ما يسمى بـ « وحدة الحدث » التى هى أهم عناصر الدراما ككل : تراجيديا أو كوميديا ، (وأيا كان الاختلاف حول الوحدات الأخرى التى نسبت الى أرسطو كوحدة الزمان والمكان ، فإن وحدة الحدث إذا توفرت كانت الدراما وإذا نقصت انعدمت الدراما . وهذا كائن من أيام الاغريق إلى أيامنا حتى فى مسرح العبث ، وفى مسرح بريخت ، وهو أكثر المسارح ثورة على نظرية أرسطو) (٣٠) .

إن الحدث - كما عرفنا - ليس مجرد ناحية من نواحي البناء التراجيدى ، ولكنه البناء نفسه . وعندما أوضح أرسطو أن « الحدث » أو « الفعل » هو موضوع التراجيديا ، فقد أوضح فى نفس الوقت أن الشخصية أو الفكر لا يمكن أن تكون فى ذاتها مادة التراجيديا . بل إن كيانهما التراجيدى مرتبط ارتباطاً عضوياً بالحدث . فعلى قدر ما يفصح الحدث أو الفعل عن الشخصية أو الفكر يكون اهتمام الشاعر أو الكاتب بهذين العنصرين اللذين هما فى الواقع ضمن عناصر الحدث المكونة له .

والحدث التام الذى يبتغيه أرسطو فى التراجيديا هو الذى يعالج موضوعاً واحداً ، وإن اشتمل على وقائع مختلفة . إنه ليس مجموعة حوادث تحدث لشخص واحد ، لأنها مهما تقاربت أو ترابطت أو تشابهت لا تشكل حدثاً تراجيدياً بالمعنى الأرسطى . إذ يجب أن تسودها وحدة « عضوية » ، بحيث تبدو كما لو كانت كائناً عضوياً لو

حذف منه جزء اختل الكل . أى أن الوحدة العضوية ذات أجزاء
تؤلف فعلاً واحداً تاماً ، وأن هذه الأجزاء تكون بحيث إذا نقل أو بتر
جزء انفرط عقد الكل وتزعزع ، لأن ما يمكن أن يضاف أو لا يضاف
دون نتيجة ملموسة لا يكون جزءاً من الكل . وهذا معناه أن الكل
يقوم على الجزء ، وإن الجزء يستمد كيانه من الكل . وأن الجزء
لا يمكن أن ينفرد بوظيفة معينة ، لأن وظيفته وقف على علاقاته
بالأجزاء الأخرى ، أى بالكل . . . ومن هنا فإن مجموعة الأحداث التى
تكون الفعل الرئيسى التام ، لا تنهى اتفاقاً . بل تكون بحيث يترتب
بعضها على بعض ، ويؤدى السابق إلى اللاحق عن طريق الضرورة
والاحتمال ؛ لا عن طريق الصدفة . هناك سلسلة تتصل حلقاتها
اتصالاً سببياً ، وتؤدى إلى النتيجة النهائية . وبهذا يمكن أن يقال إن
وحدة الحدث هى روح التراجيديا ، كما هى روح بعض أنواع
القصص !! ...

الشاعر أو الكاتب التراجيدى بهذه الصورة يعمل وفقاً لقانون
الاحتمال والضرورة . ولهذا فإنه أكثر علمية وجداً فى حقيقته من
المؤرخ الذى ينبغى له أن يتقيد بما كان قد حدث فعلاً . ولا يستطيع
أن يرتب وقائعه أو يبتدعها لكى يصور ما هو أكثر احتمالاً بالبدئية ،
وفقاً لسيكولوجية الإنسان وطبائع الأشياء . . . ويسدد أرسطو هنا طعته
المصمية إلى اتهام أفلاطون للشعر بأنه محاكاة للمحاكاة ، حين تصدى
للبحث عن العلاقة بين الشعر والتاريخ . يقول : (وظاهر مما قيل
أيضاً أن عمل الشاعر ليس رواية ما وقع بل ما يجوز وقوعه وما هو ممكن
على مقتضى الرجحان أو الضرورة ، فإن المؤرخ والشاعر لا يختلفان
بأن ما يرويانه منظوم أو مشور « فقد تصاغ أقوال هيرودوتس فى أوزان

فتظل تاريخنا سواء وزنت أم لم توزن « بل هما يختلفان بأن أحدهما يروى ما وقع على حين أن الآخر يروى ما يجوز وقوعه . ومن هنا كان الشعر أقرب إلى الفلسفة وأسمى مرتبة من التاريخ ، لأن الشعر أميل إلى قول الكلبيات على حين أن التاريخ أميل إلى قول الجزئيات (٣١) .

إن الضوابط التي تحكم « الحدث التراجيدي » هي التي تفرق بينه وبين الحدث بمعناه التاريخي أو بمعناه المؤلف في الحياة العامة . إن أجزاءه تترابط ترابطا دراميا ، لا تبعا لقواعد المنطق الحياتي . ذلك أن الشاعر صانع حكايات وخرافات أكثر منه صانع أشعار ، لأنه خالق للقصة أساسا ، لا مجرد ناظم لأحداث . وهو شاعر بفضل المحاكاة ، لأن القدرة على المحاكاة وحدها هي التي تجعل الشاعر شاعرا . وهو إنما يحاكي أفعالا . وترتيب الأفعال بحيث تبدو في القصة أو الحكاية منطقية محتملة هو أساس المحاكاة . وللشاعر أن يحاكي بأحدى طرق ثلاث : فيصور الأشياء كما كانت ، أو كما هي في الحقيقة مع ملاحظة ترتيبها . وإما كما يتحدث عنها الناس وتبدو عليه ، أو كما يجب أن تكون عليه . فليس الشاعر في محاكاته أسيرا للحوادث ، بل هو الذي يوجهها لغاياته الفنية والخلقية حتى لو كانت مأخوذة من التاريخ . وهنا يظهر الفرق بين المؤرخ والشاعر واضحا . فهو جزئي يروى ما هو خاص بأفراد ، على حين مواضع الشعر كلية عامة (٣٢) . وليست أسماء الأشخاص في الشعر إلا رموزا كلية لنماذج بشرية ، حتى لو كانت هذه الأسماء تاريخية لأن وقائع التاريخ فيها فريضة الفنان .

وأسوأ أنواع الأحداث ذلك الحدث الذي تتابع وقائعه دون ارتباط جازز أو محتم . وهو خطأ يقع فيه الشعراء الذين تنقصهم

الدراية الفنية . لابد أن تتطور الأحداث وفقا لما هو قائم في البداية ، مع إلغاء عامل الصدفة من ناحية ، ومع عدم السماح لأى عامل دخيل من الخارج بأن يتدخل دون مبرر فنى أو دأع يقتضيه التطور الطبيعى للحدث التراجيدى . ويتج عن إحكام هذه الوحدة أيضا أن خواتيم الحكايات يجب أن تستتج من الحكايات نفسها ، لا من تدخل إلهى مثلا . ويعيب أرسطو على يوريبديدس فى مسرحيته (ميديا) Medea أنه جعل ميديا تقتل عروس زوجها ووالد العروس ، ثم تقتل أولادها من زوجها ، وتهرب بعد ذلك فى عربة مجنحة . كما عاب على هوميروس أنه جعل الالهة Athéne تظهر فى إلياذته لتنصح اليونانيين بعدم العودة إلى بلادهم . إن مجرى الأحداث لابد أن يؤدى إلى تغير مصير البطل بانتقاله من حال إلى حال مخالفة فى آخر التراجيديا . وهذا يحقق هدفين فى آن معا : الأول هو تقبل مثل هذا المصير لأن الأحداث وحدها بتتابعها وتآلفها واتحادها أفضى إليه . والثانى هو بساطة الحكاية فى التراجيديا . والمقصود بالبساطة تلك التى يكون فيها حل العقدة أو النهاية واجدة لا مزدوجة تنتهى بحلين . وأرسطو يشيد بالشاعر يوريبديدس فى أنه يختم حكايته بحل واحد يحدث لأبطال تراجيدياته يتحولون فيه من السعادة إلى الشقاء^(٣٣) . ويأخذ أرسطو على هوميروس فى « الاوديسة » أنه عدد الحلول فى آخر ملحمة ، فجعلها تتفاوت بين السعادة والشقاء : السعادة فى مصير أوديسيوس وتعرف إمراته عليه ، والشقاء لمنافسيه الذين كانوا يتنافسون فى إرضاء امرأته الوفية ليظفر كل واحد منهم بها فى غيبته .

ويقود إلى النهاية التراجيدية عنصران فى القصة هما : الانقلاب والتعرف . ويعرف أرسطو « الانقلاب » بقوله : (هو التغير إلى ضد

الأعمال السابقة ، ويكون على سبيل الرجحان أو بطريق الضرورة ،
مثال ذلك أن الرسول الذى يحىء إلى أوديبوس فى تراجيدية
« أوديبوس » ليبشره ويخلصه من خوفه على أمه لا يكاد يظهر من هو
حتى يأتى بضد ما أراد . . .) أما التعرف فهو - كما يدل عليه اسمه -
(التغير من جهل إلى معرفة ، تغيرا يفضى إلى حب أو كره بين
الأشخاص الذين أعدهم الشاعر للسعادة أو للشقاء . وأحسن
التعرف ما اقترن بالانقلاب كما هو الشأن فى قصة
« أوديبوس » (٣٤) .

لم يكتف أرسطو فى إطار تحديده مواصفات الحدث التراجيدى أن
يجعله حدثا تاما كاملا ، ينتهى بتحول البطل من شىء إلى آخر ، وإنما
وضع له صفة جديدة ، هى أنه لابد من أن يكون مثيرا للفزع
والشفقة . ولذلك فالذى يفى بهذا الفرض هو الحدث الذى يكون فى
ذاته غير متوقع ، أو الذى يكون نتيجة غير متوقعة لما سبقه من أحداث
ووقائع . ومن هنا تأتى روعته ، ويحدث تأثيره القوى الفعال .

والحدث الذى يثير الشفقة والخوف هو الذى يقع بين الأصدقاء .
فعندما يقتل الأخ أخاه أو الابن أباه أو الأم ولدها أو العكس ، لابد
أن تثار فىنا انفعالات الخوف والشفقة . أما إذا قتل عدو عدوه
أو حاول قتله ، فإن ذلك لن يثير فى نفوسنا شيئا من هذه
الانفعالات ؛ لأنه أمر مألوف . ونفس الشىء يمكن أن يقال بالنسبة
للناس الذين ليسوا أصدقاء أو أعداء .

ويذهب أرسطو إلى أن الفعل المفزع قد ينفذه صاحبه وهو يعلم
تماما ما يفعل ، بمثل ما صور يوريبيدس « ميديا » وهى تقتل

أطفالها . هنا لا يحدث تعرف ولا انقلاب . لأن الحدث يتطور طبيعيا دون أن تكون هناك مفاجأة من أى نوع . لكن يحدث الانقلاب والتعرف معا في « أوديب ملكا » حيث ينفذ الفعل المفزع المخيف صاحبه وهو يجهل العلاقة بينه وبين الضحية ، ثم يكتشف بعد ذلك العلاقة . فقد كان أوديب ملكا على « طيبة » Thebes وزوجا ليوكاستة . وكان بصدد البحث عن قاتل « لا يوس » ملك طيبة السابق دون أن يدري أنه كان أباه ودون أن يعلم أنه هو الذى قتله . فوصل في هذه الأثناء رسول من « كورنثة » يخبره بوفاة ملكها « بوليبيوس » Polybios ويشره بأن أهل تلك المدينة قد اختاوه ملكا عليهم . غير أن « أوديب » يخاف نبوءة الكاهن له أنه سيتزوج بأمه . فيتردد في الرجوع إلى « كورنثة » . ولكن الرسول يخبره بأنه ليس ابن بوليبيوس لأنه هو الذى أخذه من أحد الرعاة ، وقدم به إلى بوليبيوس وامراته ميروب Merope .

وكان الرسول بذلك يقصد إلى أن يسر أوديب بكلامه ، ويطمئنه من جهة أمه . وعندما يستدعى الراعى العجوز ، يكشف لاوديب حقيقة أمره ، وأنه ابن لا يوس ، وأن أمه هي يوكاستة التى يتزوجها الآن . وتكون نتيجة كلام الرسول أن تنقلب حال أوديب ، وينتقل من الضد إلى الضد ، كنتيجة طبيعية للتعرف الذى تم . فتقتل يوكاستا نفسها ، ويسمل أوديب عينيه . كما أن « أوديب » أقدم على الفعل المفزع - قتل والده ، ثم الزواج من أمه - وهو يجهل تماما الحقيقة .

وثمة حالة أخرى لحدوث الفعل المفزع ، عندما يوشك الشخص على أن يأتى بالفعل الآثم وهو فى حالة جهل ، ثم يكتشف اكتشافا

مفاجئاً يمنع من اتمام الفعل . كما تهم الأخت بقتل أخيها في
تراجيذية « ايفيجينيا » . وهي فتاة في مقتبل العمر ، تقتاد لتحر
قربانا ، فتخطف من المذبح على غير علم من الكهنة المضحين .
وتذهب بها إلى بلد آخر جرت العادة فيه بنحر الأجانب وتقديمهم
قرايين لإحدى الآلهات . ووكّل إليها أمر هذه المهنة : تقديم
الذبائح . وحدث بعد حين أن قدم أخوها ، وكان قد تعرف عليها من
قبل بواسطة رسالة أرسلتها إليه . ولكنها لم تكن قد رآته وعرفته بعد .
فلما وصل وقبض عليه ، وهمت الكاهنة بذبحه ونحره قربانا للآلهة ،
كشف الأخ عن حقيقة نفسه . وكان هذا الكشف سبباً في نجاته ! هنا
أيضاً « تعرف » مصحوب « بالتحول » أو « التغير » أو « الانقلاب »
من الكراهية إلى المحبة ، كنتاج للانتقال من الجهل إلى المعرفة .

وأرسطو يفضل أن يؤدي « التعرف » إلى « الانقلاب » ، لأنه في
هذه الحالة يظل طرفا الصراع أو المفارقة في حالة توازن حتى النهاية .
فالمفارقة هنا لا تعني أن يتغلب أحد الطرفين على الآخر بل تعني أن
يتصارع الطرفان دون أن يتحتم انتصار أحدهما على الآخر . أما في
قصة « أوديب ملكا » يأتي الاكتشاف متأخراً ، ولذلك فإن الانقلاب
لا يصيب مصير طرفي الصراع بل مصير طرف واحد . وعلى كل
حال ، فإن هذا التقسيم الثلاثي للفعل المفرع أو الحالات الثلاث
التي يحدث فيها ، يتفق والمراحل التي مرت بها التراجيديا . ويكاد
أرسطو أن يرجع الحالة الأولى وهي حالة العلم إلى المرحلة الأولى لنشأة
التراجيديا وهو بذلك يقلل من أهميتها . أما الحالة الثانية والثالثة فكل
منهما تنبني على جهل أحد طرفي الصراع بالطرف الآخر ، ولذلك فكل
منهما تمثل حالة مثيرة للشفقة والفرع ، وبالتالي مواتية للتراجيديا .

وهكذا نرى أن جهل أحد الطرفين بحقيقة الطرف الآخر مع اتفاق أو تشابه الطرفين شرطان أساسيان لتوفر الأثر التراجيدي^(٣٥).

الشخصيات في التراجيديا :

على الرغم من أن أرسطو وضع « الخلق » في المرتبة الثانية بعد القصة أو الحكاية ، فإنه لم يقف عندها طويلا محلا وشارحا . وفي حديثه عن « الأخلاق » ندرك أن يقصد عنصر الشخصيات أو الأبطال الذين يقومون بالفعل في التراجيديا . على اعتبار أن كل شخصية تمثل نوعا من السلوك والتصرفات ، فهي تحمل الأفكار والانفعالات ، ولذلك لم يعط أرسطو هذا العنصر الأهمية الأولى في المسرحية ، وإنما أعطى تلك الأهمية للموضوع أو القصة .

ومع ذلك فإن أرسطو يسعى جاهدا في محاولة تصور أبعاد « الشخصية التراجيدية » التي ينبغي أن تقوم بالدور الرئيسي في التراجيديا ، لتؤدي العمل المنوط بها ، أولتكون طرفا في الصراع التراجيدي . وقد لاحظ أن أشهر كتاب التراجيديا قد لجثوا إلى اختيار « البطل » أو « الشخصية الرئيسية » بدقة ومهارة وذكاء . وإذا كانت شخصيات التراجيديا كلها في أول الأمر من الآلهة وأنصاف الآلهة ، فإنها أخذت تشمل الأشخاص العظام من البشر والملوك والأمراء والنبلاء . شخص تفوق مرتبته مرتبة الرجل العادي بكثير . وإن المتابع لشخصيات الرواد الأول للتراجيديا سوف يلاحظ أنهم كانوا يختارون عادة ملكا أو أميرا ليكون الشخصية المحورية في تراجيدياتهم . فكتب ايسخولوس عن « اورستن » ابن ملك آرغوس ، واهتمت أعظم تراجيديات سوفوكليس بالسيرة المحزنة

لاوديب ملك طيبة : ويفسر النقاد هذه الظاهرة على أساس أن مصير الملك أو الأمير في تلك الأيام كان من المحتمل أن يؤثر كثيرا على رفاهية شعبه . وأن الشعب عندما يرى المصير المؤلم الذى يصادف هؤلاء ، يشعر وكأنه يرى دمارا يلحق بالأمة التى يمثلها الملك ، (ويتركنا هول المصيبة نحس بأننا نشاهد عملا ذا مغزى عالمي)^(٣٦) فالناس يرون في البطل الملك أو الأمير - كما يقول « الاردمس نيكول » رمزا لمصير مملكة بأسرها . كما أن وجود شخص ذى أهمية بوصفه بطلا يشعر المتفرج بأن ثمة أشياء وراء الشخصية أكثر مما يبدو .

ليس المقصود من اختيار هذا النوع من الشخصيات إذن مجرد تصوير طبقة موجودة في المجتمع اليونانى وهى الطبقة الارستقراطية التى كانت مصدر السلطات فحسب ؛ بل لأن هذا الوضع للبطل ذى الدم الملكى والذى يبدو قويا ، يستطيع أن يقيم صراعا بين القدر صاحب القوة الهائلة . فإذا كان البطل اليونانى فردا عاديا ، لما أمكن أن يقيم صراعا قويا متكافئا بحيث يظهر القوى البشرية وعظمتها ، وما يمكن أن تتمخض عنه الروح الانسانية تحت ظروف البلاء والكوارث . وفى كتاب (The Theatre in our Time) يرى « جون جاسنر » أن البطل من هذا النوع يزيد من قوة الاستنارة التراجيدية التى تقدمها التراجيديا لرفعة تفكيره فى معالجة المشكلات التى يواجهها^(٣٧) .

فالابطال التراجيديون اليونانيون يصارعون معتمدين على قوة إرادتهم ، وعلى رجاحة عقلهم وفطنتهم ، وكذا استعدادهم الكلى لربط المقدمات بالأسباب بالنتائج ، وصلابتهم عند تحديد نهايتهم

بأنفسهم ، بل وعدم الانهيار التام إزاء المشكلات الكبرى التى يواجهونها . و «أوديب» سوفوكليس خير مثال على ذلك : إنه يتميز بارادة حديدية جعلته قادرا على خوض ذلك الصراع الدائم مع القوى الخارقة الخارجية الغيبية العاتية التى يسميها القدماء بـ «الانانكية» أى الجبر الكونى وقوانين الطبيعة التى لا تقهر . وهو ذكى فى صراعه مع القدر ، ومع البشر على حد سواء . ويكشف الحوار الذى يدور بينه وبين تيريزياس ، ويوكاسته ، والخادم ، والراعى ، عن فطنة وبصيرة ، وعن أنه يتلمس الأسباب والدوافع والبواعث فى محاولة للوصول إلى النهايات والنتائج من ناحية أخرى . كل هذا بقوة إرادة ، وعزيمة ثابتة ، ونفاذ ، وصبر الانسان المتمكن بعيد النظر ، لا صبر الضعيف المستسلم بطبيعة الحال . إنه لا ينتظر معجزة ، بل ينتظر النتائج الطبيعية للأسباب الطبيعية . إنه يتصرف على أساس مبدأ العلية ، ولكنه لا يلبث أن يصطدم بنتيجة لم تدخل قط فى حسابه . نتيجة كان يسبب الأسباب ، فيما يظن ، ليصل إلى عكسها تماما . وعندما يحدث هذا الشئ غير المتوقع تظهر سمة جديدة فى شخصية البطل التراجيدى الذى يحاول الارتفاع بنفسه فوق مستوى الكارثة القدرية التى تحل به . فى حين أنه لا يستطيع منعها أو الهروب منها . عندئذ يحدد هو نفسه النهاية التى يرتضيها . وهكذا كان الأمر بالنسبة لأوديب إذ فقا عينيه بوحي من إرادته ونفسه ، وليس من الآلهة ، عقابا لنفسه لقاء جرمه .

إن «أوديب» كبطل مختار منتخب قوى ، يضع نهايته بيده إزاء ما ظهر أمامه من نتائج غير متوقعة لم يكن على دراية تامة بها . (وهذه النتائج غير المتوقعة هى التى عبر عنها التراجيديون اليونان بالقدر ،

وفسروها « بطرق الآلهة » ولكنهم لم يحاولوا أن يوضحوها توضيحاً تاماً ، وما كان لهم أن يوضحوها ، فإن الغموض هو جوهرها نفسه ^(٣٨) . إنها قوة معقدة الوسائل غامضة الأهداف ، يعجز البشر عن فهمها . وهي دائماً تقف موقفاً معادياً من البطل . وتوقعه في الهلاك حتى ولو كان سائراً في طريق النزعة المستقبلية ، أى النزعة الصالحة من الوجهة البيولوجية .

وفي إطار الحديث عن « الشخصية التراجيدية » بخاصة ، و « الشخصية الدرامية » بصفة عامة يبدى أرسطو بعض الملاحظات . يكاد يتفق معه فيها أغلب كتاب المسرح . وإن لوحظ أنها في معظمها تدور في إطار « الخلق » . من ذلك مثلاً :

أولاً : أن تكون الشخصية في المسرحية « فاضلة » ، أو على خلق كريم ، لأن غاية التراجيديا خلقية في جوهرها . وتعليل إصرار أرسطو على ذلك أن التراجيديا الاغريقية في مجموعها لم تكن تسمح بالشخصيات الدنيئة أو الحقيرة . وربما كان بهذا يرد على أفلاطون عندما وصم الفن في الجمهورية بأنه لا أخلاقى لأنه يقدم لنا صورا من الرذيلة . وينبغي أن نفهم « الفضيلة » هنا على أنها « وسط » بين الإفراط والتفريط ، أى بين الفضيلة والشر . وحول معنى هذا التوسط تتركز نظرية أرسطو في البطل التراجيدى . وليس معنى التوسط أن يكون البطل عادياً ، لا من حيث الخلق ولا من حيث المنزلة . فأرسطو يقرر أن الشرط الأول لتصوير الأخلاق هو أن تكون فاضلة . وأن الشاعر التراجيدى يجب أن يجعل أشخاصه أجمل من الواقع ، وإن كانوا شبيهين بالواقع ، وإذا كان فيهم عيب مثل سرعة

الغضب أو بلادة الحس ، فينبغى أن يصورهم كذلك على أن يجعلهم أحسن مما هم . إذن ينبغى أن يكون البطل ليس فاضلا بالشكل اليوتوبى ، وليس عاديا للدرجة القصوى ، وألا يكون قد أحاطت به المصائب لإغراقه فى الرذيلة عن عمد ، وإنما أصيب بالكارثة بسبب خطأ ناشئ عن ضعف انسانى^(٣٩) . والبطل لا يشعر بهذا الخطأ الذى يقع فيه ، ولا يحس به إلا بعد وقوع الكارثة أو الفاجعة ، فمعظم أبطال التراجيديات اليونانية ، حتى وإن كانوا يدافعون عن قيم أخلاقية أو انسانية لا يسلمون من الفاجعة .

وهذا هو الذى جعل أرسطو يضيف قائلا إن تغير أحوال الأبطال من السعادة إلى الشقاء لا يحدث « بسبب الحُبث والشر ، بل بسقطة عظيمة » . فهذه السقطة العظيمة التى تسمى بـ « الهامارتيا » هى نقطة الضعف فى شخصية البطل ، التى لا تجعله كامل الفضيلة . والتى تنجم عنها الفاجعة . وبدونها لا يتحقق غرض التراجيديات من إثارة الرحمة والخوف . فهى التى تجعلنا نشعر أن البطل يشبهنا ، لأننا وإن كنا نتميل إلى التفخيم من شأن أنفسنا ، والاعتقاد بأننا - فى صميمنا - نهاذج للخير ، فقلما نغفى أنفسنا من اللوم لسبب من الأسباب .

وهى التى تجعلنا نعطف على البطل أيضا ، لأنها ليست إلا سقطة واحدة بين فضائله الكثيرة . ولكن عطفنا عليه لا يصل إلى الجزع ، لأن الفاجعة التى ينتهى بها أمره لا تهبط عليه من الخارج بل هى من عمله ، فهى نتيجة لهذه السقطة الواحدة . وقد اكتفى أرسطو بالإشارة السريعة إلى « الهامارتيا » دون أن يحاول شرحها أو تطبيقها

على نماذج من التراجيديات اليونانية . ولهذا كانت موضوع بحث طويل متشعب عند النقاد المحدثين الذين عنوا بتوضيح نظريات أرسطو^(٤٠) . ويكفى أن نعرف أن الخطأ الذي يتردى فيه البطل هو لب النظرية الأرسطية في تصوير الشخصية الأساسية . وأن هذه السقطة أو الهامارتيا شيء أساسي في تحقيق المفهوم التراجيدي الحقيقي .

ثانياً : وإلى هذا النبل في الخلق يشترط كذلك « التوافق » أو « الملاءمة » . وهو انطباق صفات الشخصية مع خلقها الأصيل . فمثلاً لا يمكن أن نصور شخصية امرأة فظة شجاعة غليظة ، لأن هذه الصفات تلائم الرجال لا النساء . فيمكن للشخص أن يتسم بسمة الرجولة ، ولكن لا يتفق مع طبيعة المرأة أن تكون كذلك . إنه يريد أن يحتفظ لكل نوع وجنس بما يوائم من أخلاقيات وطبائع وأقوال وألوان السلوك المنطقية والطبيعية .

ثالثاً : المشابهة ، أى أن تكون الشخصية في المسرحية مشابهة لمثيلاتها في الحياة ، مما يجعلها مقنعة . وهو ما يسمى بالايهام بالواقع . مع ملاحظة حرية الفنان في الاختيار . اختيار الأحداث والأشخاص والمواقف ، وترتيبها ترتيباً ضرورياً أو احتمالياً ، بحيث تؤدي إلى نتيجة إنسانية كلية لا فردية خاصة . إن أرسطو هنا يشير إلى ضرورة مراعاة الواقع حتى تكون الشخصية المسرحية قابلة للتصديق . ومن ثم يأتي تأثيرها والاقتناع بها . مما يترتب عليه واقعيًا ومنطقيًا التعاطف معها . لأننا إزاء شخصية غير واقعية ، وغير مقبولة ، ولا منطقية ، لا نستطيع تصديقها ولا نتجاوب معها ، بل نرفضها من الأساس . وبالتالي يفشل الكاتب في إحداث التأثير المطلوب .

رابعاً : التناسق . وهو أهم المطالب جميعاً ، لأنه أشملها^(٤١) أى أن يصور الكاتب الشخصية متناسقة في أفعالها وسلوكها وتصرفاتها وأقوالها وحركاتها ، فالرجل الذى لا تناسق بين تصرفاته أصلاً يجب أن يصور هكذا دائماً . حتى لو كان الشخص موضوع المسرحية غير متكافئ ولا منطقي مع نفسه ، وكان هذا هو خلقه ، وجب أن يظل دائماً غير متكافئ . فالكاتب المسرحي يجب أن يكون أميناً ، وعليه أن يعرض الحياة والشخص على جمهوره كما يراها في الواقع . ويبدو أن جميع المسرحيات - إذا كانت ناجحة - صادقة في تصويرها للحياة ، أو صادقة على الأقل أثناء عرضها على المسرح . وفي الشخصيات كما في القصة ، يجب على الكاتب أن يهدف دائماً إلى ما هو ضروري أو محتمل ، كى يجعل الشخصية تتكلم وتتصرف حسب ما يبدو ضرورياً أو محتملاً .

الفكرة في التراجيديا :

والفكر في الدراما يشكل العنصر الثالث من عناصر العمل المسرحي كعمل أدبي وفني في وقت واحد . ذلك أن الفكرة عنصر موضوعي في القصة ، كما أن الفنان : شاعراً أو كاتب رواية أو كاتب قصة قصيرة أو مسرحياً ، يحرص دائماً على أن يكون لديه شيء يريد أن يقوله . أن تكون لديه فكرة يريد أن ينقلها إلى المتذوق أو المشاهد أو القارئ ، بالوسيلة الفنية التي يجيدها أو يتخذها أداة للاتصال بالآخرين . والفكرة توجد أينما برهنا على أن هذا الشيء موجود أو غير موجود - كما يقول أرسطو - أو أفصحنا عما يعتزمه الأشخاص وقرررونه . بمعنى تقرير أمر على وجه العموم .

ويعرف أرسطو الفكر قائلا : (هو القدرة على قول الأشياء الممكنة والمناسبة . وذلك - في الكلام - شأن صناعة السياسة وصناعة الخطابة ، فكان القدامى من الشعراء يجعلون أشخاصهم يتكلمون على منحى السياسة ، على حين أن الشعراء المحدثين يجعلونهم يتكلمون على منحى الخطابة)^(٤٢) . فالفكرة هي القدرة على إيجاد اللغة التى يقتضيها الموقف ، وتلاءم وإياه . وعماد الفكر اللغة بعامة . وإن كان الكاتب التراجيدى أو المسرحى بصفة عامة يعتمد فى إظهار فكره على ترتيب الأحداث احتمالا أو ضرورة ، بحيث يدعم هذا الترتيب فكره .

وثمة أدوات معينة كان الكاتب التراجيدى اليونانى يستخدمها فى سبيل تدعيم فكره وتأكيد ، بحيث تتفاعل كل هذه الأدوات تفاعلا إيجابيا وتسهم فى النهاية فى تأدية الدور الذى رسمه لها الكاتب من أجل توصيل فكرته أو نقل وجهة نظره أو الإغلاء من شأن رأى أو قيمة معينة . فالبعض كان يكتفى بأن ينقل الحوار الدرامى فكرا وآراء ومشاعر ووجهات نظر . ومنهم من يسخر كل العناصر الدرامية لذلك . فيجعل الجوقة تحمل رأيا ، ويحيل الرقص فى المسرحية إلى مجموعة من الأفكار . وجدير بالذكر أن أرسطو أفاض فى الحديث عن اللغة التى تكتب بها التراجيديا . إذ إنها تطورت . فبعد أن كانت فى الأصل لغة طقوس مشعوذة ، أصبح « الحوار » هو العنصر الرئيسى . وبالتالي أشارت الطبيعة أو اقتضت الضرورة الواقعية لغة مناسبة ، فصيح الحوار فى البحر الإيامبي ، لأنه أكثر بحور الشعر قربا إلى اللغة التى يتداولها الناس فى حياتهم العادية . ويبدى أرسطو ملاحظة لها قيمتها ، وهى أن اللغة فى التراجيديا يجب أن تكون واضحة مفهومة

دون أن تكون مبتذلة . وهذا قد يتأتى باستعمال الألفاظ التي مازالت تحتفظ لنفسها بكيان محدد المعالم . أى التي لم تفقد بعد كيانها لأنها أصبحت شائعة أكثر من اللازم^(٤٣) .

أما « الحوار » فى الدراما اليونانية ، فإنه يؤدى دورا خطيرا ، ذلك أنه جزء هام من أجزاء الحدث . بل إنه يدفع الحدث إلى التطور ، ويكشف عن أبعاد الشخصيات النفسية والفكرية والاجتماعية والعقلية . وإذا كانت الرواية والقصة القصيرة تتوسلان بالسرد والوصف ، فإن الدراما وحدها هى التى تستند إلى « الحوار » وحده . وقد تخلو القصة والرواية من عنصر « الحوار » بينما المسرح لا يمكن أن يستغنى عن « الحوار » إطلاقا . ليس من المعقول ولا من الممكن أن تقف الشخصيات هكذا صامتا أمام جمهور النظارة . إنها لابد أن تتكلم . تتحدث . تتحاور . تتناقش . تعبر « بالحوار » عن كل شىء : رؤيتها ، أحاسيسها ، موقفها من الناس والأشياء والموضوعات . حتى ما يسمى بالمونولوج الداخلى فى القصص يكشف عنه الكاتب الدرامى بالحوار المنطوق المسموع . « بالحوار » تتحدد أبعاد الصراع . وينمو الحدث . وتتجسد المواقف . وتتضح الفكرة وتتبلور وجهة النظر .

ويقدر ما يسهم « الحوار » فى إرساء الفكر ، كان الرقص يسخر أحيانا خدمة لهذه المهمة . فلم يكن الرقص مجرد حركات مرحة للقدمين . وإنما كان تعبيرا عن أفكار بواسطة الجسد البشرى . شأنه فى ذلك شأن الموسيقى كتعبير عن الأفكار بالصوت . وشأن النحت فى تعبيره عن الأفكار بالصخر . وقد عرف أرسطو الرقص بأنه محاكاة لأعمال وشخصيات وعواطف بواسطة وقفات وحركات إيقاعية .

فرقص الفرقة كان في جوهره عملاً تقليدياً ، وكان يوفر العمل في منظر أشير إليه من فوق خشبة المسرح ، أو يوحى بالعاطفة التي وراء انفعال أحد الممثلين .^(٤٤) وعندما نفكر بالرقص بهذه الطريقة لا تأخذنا الدهشة إذا ما عرفنا أنه كان يتطلب مهارة خاصة في استخدام الذراعين . وقد ذكر أن راقصاً شهيراً ظهر في إحدى مسرحيات ايسخولوس وكان قادراً على تصوير الحوادث بيديه . وقد أشار أحد الكتاب القدامى على رجل بالرقص إذا كانت ذراعه مرنتين ، وذلك كيما يظهر ثقافته وأفكاره .

أما الجوقة في التراجيديات اليونانية فإن الكاتب اليوناني استطاع بمهارة أن يجعلها أحيانا تتحدث بلسانه هو . بمعنى أنها كانت تقوم بما يقوم به الكاتب الروائي حين يصف شيئاً أو يعلق على حدث أو يبدى رأياً هنا أو هناك . وحين يقدم لموقف أو ينهى موقفاً ما . فالباحث عن الفكر بوضوح سيجده على لسان الجوقة . ومن ثم فإنها تختلف من مسرحية إلى أخرى ، ومن جزء في المسرحية الواحدة إلى بقية الأجزاء ، نظراً لاختلاف المواقف ووجهات النظر ، والأفكار الجزئية المعبر عنها .

وكانت الجوقة أحيانا تأخذ دور البطولة . كما في مسرحية (النساء الطرواديات) حيث يقوم أفراد الجوقة بدور النساء الطرواديات . وفي مسرحية (أنتيجوني) لسوفوكليس نجد الجوقة من الحكام من أهل طيبة ، ينكرون على أنتيجوني أعمالها غير الشرعية . فكانوا بذلك سبباً في عزلتها القاسية . وهي هنا استخدمت لتؤكد فكرة معينة ، ولتثبت مكانة شخصيات هامة . ويذهب « فرنسيس فرجسون » في كتابه « فكرة المسرح » إلى أن دور الجوقة في مسرحية « أوديب » يماثل دور

أوديب البطل . (فالجوقة هى التى تمسك بكفتى الميزان بين أوديب وخصومه ، وهى التى تين مدى التقدم فى صراع الفريقين ، وهى التى تعيد الموضوع الأساسى إلى وضعه الأسمى ، وما يطرأ عليه من التغير والانحراف بعد كل نقاش أو ملاحظة) ويستمر فرجسون فى توضيح رأيه قائلاً : (وأظن أن الأدق الأحكم هو أن نقول إن الجوقة تمثل وجهة النظر والاعتقاد الطيبى فى جملة ، كما تمثل بالقياس إلى ذلك ، النظارة الاثنينين ، ومهمتهم أمام قصر أوديب تشبه مهمة نظارة سوفوكليس فى المسرح ، وهى مشاهدة صراع مقدس لهم فى نتيجته مصلحة رسمية بالغة الأهمية . وهكذا يمثلون النظارة والمواطنين بطريقة فريدة ، لا على أنهم قطع من الدهماء تجمعوا استجابة لانفعال طارئ ، بل على أنهم عضو من كيان جماعى ذى وعى كبير بذاته : شىء أقرب إلى « الوعى النوعى » منه إلى الحماسة المتأججة التى تبديها الدهماء)^(٥) .

الجوقة إذن لها وظيفتها المميزة ، فهى تمثل « وجهة نظر » وهى تحمل « اعتقاداً » معيناً ، وهى « عضو من كيان جماعى ذى وعى كبير » . إنها ليست مجرد « ديكور » أو لازمة من اللوازم فى المسرح . إن الكاتب المسرحى اليونانى كان ينيبها عنه : بدلاً من ظهوره على خشبة المسرح ، للشرح والتحليل والتفسير ، واستخلاص النتائج ، واعطاء الحكم والمواقف . وكما أن المؤلف يستمد أحكامه وآراءه وينتخب أحداثه ومواقفه الدرامية من الظروف المحيطة ، ومن البيئة التى يعيش فيها بنظامها السياسى والفكرى والدينى والخلقى والاجتماعى ، فإن الجوقة كانت تفعل الشىء نفسه . إنها جماعة ذات شخصية كالبرلمان القديم ، لها تقاليد وعاداتها الفكرية والوجدانية ،

ولها أسلوبها في الحياة . فهي توجد كوحدة حية ، وتدرك إدراكا يتسم بالشمول والاتساع والغموض في وقت واحد .

وعلى خشبة المسرح كان الكاتب التراجيديون يجعلون الجوقة تتجاوب مع الأحداث التي تحدث بالطريقة نفسها التي يتوقع أن يتجاوب معها الجمهور ، وإن كان تجاوب الجوقة أوضح من تجاوب الجمهور . فالجوقة تعبر عن فزعها عندما يريد الكاتب من جمهوره أن ترتعد فرائصه . وتعبر عن حزنها عندما يريد الكاتب من جمهوره أن يستسلم ليأسه . وتتم هذه العملية أو هذه الوظيفة أحيانا بطريقة مباشرة بتعليقات على الفعل في المسرحية . ولكنها تأتي في أبلغ شكل متميز وبطريقة غير مباشرة ، كما هو الحال في النشيد النذير الذي تنشده الجوقة بعد دخول الملك والملكة إلى القصر في مسرحية (أجا ممنون) أو في أغنية الهرب الجميلة في مسرحية (هيبوليت) ليوريديس بعد أن هرولت فيدرا خارجة من المسرح لتقتل نفسها .^(٤٦)

هذه هي الوسائل والأدوات التي يستخدمها الكاتب التراجيدي ضاربا بها على وتر واحد . أن يوصل فكرة معينة ، ويبلغ رأيا بذاته ، أو يلقي بوجهة نظر ما . وهو يتوصل بهذه الأدوات والوسائل حتى لا يكشف بسفور ووضوح عن فكرته أو رأيه أو وجهة نظره . لأن ذلك ليس من الفن في شيء . وربما يكون أرسطو قد تنبه - ولو من بعيد - إلى شيء من هذا إلى حد ؛ حين أشاد بقدامى الشعراء اليونانيين الذين كانوا يتخذون لهدفهم أكثر من طريق ، ويصطنعون لذلك حيلة أقرب إلى الحيل الدبلوماسية التي يلجأ إليها السياسيون . على حين أن الشعراء بالتحديث - في عصره طبعاً - بلغوا من اللاحيلة والمباشرة والوضوح حدا جعلهم أشبه بالخطباء الذين يسفرون عن

قصدهم وحكمهم وما يريدون . ومن ناحية أخرى فربما يكون أرسطو قد قصد بذلك إلى القول بأن قدامى الشعراء اليونانيين كانوا يعيرون أشخاصهم لغة الحياة الطبيعية الملائمة الخالية من التكلف . بينما يعيب على معاصريه الذين يجعلون شخصياتهم يتكلمون لغة الخطباء .

ومهما يكن من أمر اتفاق أحد التفسيرين على ما أراده أرسطو ، فإن حديثه عن طرق التعرف ، وضرورة وعى الكاتب التراجيدى بما ينبغى أن يستخدم من حيل فى سبيل ذلك ؛ يؤكد أنه كان مدركا إلى أن إيصال فكر الكاتب يلزم أن يكون بفن ووعى وعمق لإحداث الأثر النفسى ، الذى جعله أرسطو غاية فى حد ذاته . وهذا يقودنا بالحثم إلى معرفة هذا الأثر أو إلى تحديد الهدف من الأعمال التراجيدية كما استخلصه ناقدنا الأول .

الهدف من التراجيديا : « نظرية التطهير عند أرسطو » :

إن الحديث عن « الهدف » من الأعمال الأدبية والفنية يجب ألا يغفل بأى حال . وقد كان أرسطو محقا إذ حدده وأشار إليه . وفى هذا دلالة على أنه كان ينظر إلى العمل الأدبى والفنى نظرة متكاملة شبه شمولية . والنقاد المعاصرون لا يمكن لهم تجاهل هذا الجانب . على أساس أن الكاتب الجاد الذى يأخذ عمله مأخذ الجد ، لابد مستهدف من وراء عمله هدفا معينا ، وإلا ما الذى يدعو إلى الكتابة أصلا . حتى الكتاب السيراليون ، والفنانون التجريديون وأنصار اللامعقول فى الأدب والفن ، وإن لم تكشف أعمالهم الأدبية والفنية عن شىء ، فانك إن سألتهم ماذا يهدفون من هذه الخطوط ، وماذا

يقصدون بذلك اللون وماغايته من تلك اللوحة ، لأجابوا وحاولوا
تبيان هدف ما أو أثر معين .

والقارىء أو المشاهد أو المستمع يحكم - بذوقه غالبا - على الأعمال
من خلال ما تركته من أثر أو ما خلفته من انطباعات . بمعنى أن
الكاتب يجهد في سبيل إحداث أثر معين ، والمتذوق أو المتلقى ينتظر
منه هذا الشيء . ومن ثم فإن ما يبقى من العمل الفنى أو الأدبى هو
حلقة الاتصال الدائمة والمستمرة بين الفنان وجمهوره . وهذا هو الذى
يفسر لنا حرص الكاتب أو الفنان منذ أولى خطواته بل كلماته على أن
يضرب على « الوتر الحساس » . وتتابع ضرباته بخفة ومهارة وفن
ووعى خلال صفحاته - أن كان العمل رواية - وطوال المشاهد
والفصول والمواقف الحوارية - إن كان العمل مسرحية - وفى ثنايا كلماته
وسطوره - إن كان العمل قصة قصيرة - وهكذا .

ولأهمية إحداث الأثر أو ما يسمى بالانطباع ، ذهب بعض النقاد
إلى إعطائه القيمة الأكبر ، فتحدثوا عن « وحدة التأثير » أو « وحدة
الانطباع » قبل وحدة الحدث ووحدة الزمان ووحدة المكان . ورأوا أن
الهدف الذى يرنو إليه الكاتب من كتابة مسرحية أو قصة أو رواية عامل
أساسى وأول يفرض نفسه على كافة العوامل والمقومات الأخرى . فهو
الذى يحدد اختيار الكاتب لموضوعه . وهو الذى يتحكم فى الأصول
الفنية الخاصة ذاتها . وذلك (لشدة ارتباط تلك الأصول الفنية
الخاصة ذاتها . وذلك (لشدة ارتباط تلك الأصول بالهدف المنشود
بحكم أنها ليست فى النهاية إلا وسائل لتحقيق هذا الهدف)^(٧) . وفى
نظر « ادجار آلان يو » إن الفنان الحاذق الحكيم هو الذى لا يشكل
أفكاره لتتفق مع حوادثه (بل يبدأ بتصور تأثير واحد معين يريد أن

يحدثه ، ثم يأخذ في اختراع هذه الحوادث ، وربط ما يساعده منها على إيجاد هذا التأثير الذى تصوره سلفاً ، وإذا لم يستطع أن يعد لهذا التأثير من أول جملة فإنه يكون قد فشل فى أولى خطواته . وينبغى ألا تكون فى العمل كله كلمة واحدة لا تخضع ، مباشرة أو بطريق غير مباشر ، للتصميم الواحد السابق . . . (٤٨)

وأغلب الظن أن أرسطو كان أول من خطا نحو وحدة الأثر هذه عند حديثه عن الهدف من التراجيديا ، الذى كان لابد من أن يتطور بل يتغير . فلم تعد المسرحية جزءاً من الشعائر والطقوس ، وإنما أصبحت تؤدي وظيفة نفسية أو إجتماعية . وإذا كان الديثورامب مجرد تفجع بآلام ديونوسوس ، فإن التراجيديا اتخذت لها هدفاً إنسانياً عاماً هو « تطهير النفس البشرية » بإثارة عاطفتى الفزع والشفقة . بمعنى أن أرسطو حدد للتراجيديا هدفاً عاطفياً وعلّةً غائية . وجعل هذا الهدف الأول للتراجيديا منحصراً فى الإثارة العاطفية التى كانت تجذب الجماهير إلى هذا الفن . وذلك لأن الأدب كله لا الفن الدرامى وحده ، لابد أن يثير فىنا انفعالات عاطفية واحساسات جمالية ودوافع إجتماعية ، وإلا خرج عن طبيعته وأصبح أى شىء آخر غير الفن والأدب . إن الموضوع أو القصة فى المسرحية يختارهما الكاتب لتحقيق هذا الهدف الذى سماه أرسطو بـ Katharsis أى « التطهير » .

وسبق لنا أن ألمحنا إلى أن « نظرية التطهير » فى كتاب « فن الشعر » لم يصحبها أى إيضاح أو تفسير أو تحليل . مما أفسح المجال أمام الشراح والمفسرين والمفكرين اللاحقين لكثير من التفسيرات . فمنذ اليوم الذى عثر فيه الدارسون على التراجيديا التى تثير عاطفتى الرعب والشفقة وتؤدي إلى التطهير حتى بدأوا فى الحديث عن مفهوم

« التطهير » ونظريته . وما لا شك فيه أن كل عصر أضاف جديدا خاصا به محاولا بذلك أن يعكس بطريق طبيعي الأشياء التي تميز عصره وتميز نوع الدراما فيه . ففي عصر النهضة . كان المقصود من التطهير أننا بمشاهدتنا التراجيديات نتعود على الأمور المريعة . وهذا يساعدها على السير في طريق الحياة المليء بالشوك . وواضح أن هذا التفسير قد جانب ما يقصده أرسطو . فالتراجيديات وإن كانت تعرض مناظر البؤس والشقاء ، فما ذلك إلا لكي نتخلص من الانفعالات التي في نفس المشاهد عن طريق إثارة هذه الانفعالات الداخلة بموثر آخر ، هذا المؤثر هو الخوف والشفقة^(٤٩) .

وثمة آراء أخرى لكل من لسنج ، وكورنى ، ولوكاس وغيرهم . أما الناقد (لاسل أبر كرومبى) فإنه يعتقد أن لفظة Katharsis مستخدمة على سبيل المجاز . وأنها ربما تشير إلى ضرب من الطقوس الدينية ، فيكون معناها Putification التطهر . أو تكون الإشارة إلى نظرية من نظريات الطب ، فيصبح معناها « الطرد » أو « الإبعاد » Purgation . ويرجع الأخذ بالمعنى الذى يشير إلى الطرد والإبعاد ، اعتمادا على النظرية الطبية التي كانت سائدة في عصر اليونان . وهى أن كل جسم يجوز استخراج ما به من مادة غريبة بأن يعطى مادة تشابهها بمقادير خاصة .

ويتفق هذا الرأى فى كثير مع ما تقول به مدرسة علم النفس المرضى ، التي تفسر التطهير على أنه طرد للقلق والتعقيدات المعتملة فى داخلنا . ومن الملاحظ أن عملية الطرد هذه تكون غير كاملة التأثير إذا كانت عملية سطحية دون أن نتعرف عليها عن طريق الاستبصار والتعرف على الأسباب . ذلك أن الإثارة وحدها لا تشبع التجربة

التراجيدية الجيدة ، فعندما تكون هذه الاثارة محملة بمعنى أو فكرة وراءها يكون العرض التراجيدى جيدا . أما إذا كان العكس وكانت الإثارة غاية في ذاتها ، دون أسباب أو دواع أو منطق حتمى ، يصبح العمل المقدم نوعا من الميلودراما لا أكثر .^(٥٠)

وأيا ما كان اختلاف العلماء والنقاد حول ما عناه أرسطو فعلا بالتطهير Katharlos فإنه من المؤكد أن أرسطو أضفى على التراجيديا قدرة شفائية . فهي - في نظره - لا تقتصر على نقل الرؤية الخاصة التى تحملها - تلك الرؤية التى هى أكثر احتمالا وعمومية من التاريخ - ولا تزودنا بالرضى المتأتى عن مشاهدتنا لوحدها البنائية فحسب ، ولكنها أيضا تزودنا بمصرف أمين للعواطف المقلقة التى تطردها بقوة . وهذا يعنى أن التراجيديا تحمل فى أعطافها مجموعة متكاملة من القيم (فهي تضيف على معارفنا ، وتحقق لنا الرضى الفنى ، وتهىء لنا حالة عقلية أحسن . . .)^(٥١) .

وهذا الثلاثى من القيم ، يخلصنا من اتهام أفلاطون الذى كان قد هاجم التراجيديا على هذا الأساس نفسه ، إذ ما دامت التراجيديا تثير فينا الإشفاق والخوف ، إذن فهي تزيد من جانبنا الانفعالى ، وبالتالي تزيدنا ضعفا . أما أرسطو فكأنما أراد أن يصد أفلاطون مرة أخرى ، حين قال إن استثارة الخوف والشفقة فينا من شأنها أن تطهرنا من هذين الانفعالين . وهى بهذا التطهير لنفوسنا من جوانب ضعفنا تزيدنا قوة . إن تطهير العواطف الذى يحدثه الفن غير ضار ، بل إنه تطهير مفيد . فالتراجيديا عندما تثير عاطفتى الخوف والشفقة فينا ، تتيح لنا أن نترك قاعة المسرح بعقل هادىء وقد تصرفت كل عواطفنا عن طريق اعطائنا كمشاهدين نفس العواطف .

المراجع والهوامش

- (١) « فن المسرحية » تأليف : ميلليت ، بتلى - ترجمة صدقي خطاب - دار الثقافة بيروت ١٩٦٦ ص ٣٠ .
- (٢) « الأدب وفنونه » - د . محمد مندور - مطبوعات معهد الدراسات العربية العالية ١٩٦٣ - ص ٢٣ .
- (٣) « فن المسرحية » - تأليف ميلليت ، بتلى . ترجمة صدقي خطاب - بيروت ١٩٦٦ ص ٣٥ .
- (٤) « الأدب وفنونه » - د . محمد مندور - مطبوعات المعهد العالي للدراسات العربية ١٩٦٣ - ص ٦٥ .
- (٥) كتاب أرسطوطاليس « في الشعر » حققه مع ترجمة حديثة د . شكرى عياد ١٩٦٧ ص ٣٤ دار الكاتب العربى .
- (٦) كتاب أرسطوطاليس « في الشعر » تحقيق وترجمة د . شكرى عياد . المقدمة للدكتور زكى نجيب محمود ص و .
- (٧) المصدر السابق - ص ٤٢ .
- (٨) « نصوص النقد الأدبى - اليونان » - ج ١ . د . لويس عوض . دار المعارف سنة ١٩٦٥ - ص ٣٤٣ .
- (٩) انظر عرضا مفصلا لمثل هذه الاختلافات فى (المأساة اليونانية) د . صقر خفاجة وعبد المعطى شعراوى - الانجلو سنة ١٩٦٠ - ص ٣٥ - ٣٨ .
- (١٠) كتاب أرسطوطاليس « في الشعر » ترجمة وتحقيق د . شكرى عياد سنة ١٩٦٧ - ص ٤٢ الشعر الايامبى iambic هو الشعر المكتوب فى بحر الرجز . وكلمة ايامبوس معناها تفعيلة الرجز المكونة من مقطع قصير يتلوه

مقطع طويل (u -) فهي وحدة متفعّلن أو متفعّلن هي ايامب مكررة .
وأرسطو يذكر أن المارجيت Margites المنسوبة لهوميروس هي أول قصيدة
نظمت في هذا البحر . . وكان الايامبوس يستخدم في معظم أجزاء
المسرحية أى في المونولوج - الخطاب الطويل - أو الديالوج « الحوار » ولم
يكن هذا النوع من الشعر ينشد بمصاحبة آلة من الآلات الموسيقية . ولقد
انتشر لأنه كان قريبا جدا من لغة العامة .

(١١) الساتير Satyr جدى أوتيس . وهو حيوان له صلة وثيقة بطقوس عبادة
ديونوسوس فقد كان يعد بين قدماء اليونان رمزا للقوة الجنسية .

(١٢) « النقد الأدبي عند اليونان » - د . محمد صقر خفاجة . ص ٤٦ دار
النهضة العربية ١٩٦٢ .

(١٣) « الدراما الاغريقية » - دكتور ابراهيم سكر - المكتبة الثقافية عدد ٢٠٣ -
١٥ / ٨ / ٦٨ ص ١٣ .

(١٤) « نصوص النقد الأدبي - اليونان » د . لويس عوض . دار المعارف
١٩٦٥ - ص ٣٠٨ .

(١٥) انظر « نصوص النقد الأدبي - اليونان » - د لويس عوض - دار المعارف
١٩٦٥ - ص ٣٠٩ ، ص ٣٠٧ .

(١٦) هذه الخيمة تقابل غرفة الماكياج اليوم . وكانت الخيمة تصنع من القماش ،
وتقام على هيكل خشبي ، ويحتمل أنها أقيمت أولا خارج الأوركسترا بعيدة
عن أعين المتفرجين ، ثم نقلت إلى دائرة المسرح أو بالقرب منها ، وأخفيت
معالم واجهتها بواسطة حاجز خشبي يحتوى على باب أو أكثر ، فأصبحت
تظهر أمام رواد المسرح كأنها بناء سكني ، وكان هذا البناء يحتوى على
ثلاث غرف أو أكثر ، وله جناحان جانبيان يسمى كل منها Paraskenion

(١٧) « دراسات في المسرحية اليونانية » - د . محمد صقر خفاجة . الأنجلو
المصرية ص ١٨ .

(١٨) « كتاب أرسطوطاليس في الشعر » . ترجمة وتحقيق د . شكري عياد - دار الكاتب العربي ١٩٦٧ ص ٤٨ .

(١٩) « فن المسرحية » . تأليف ميليت ، بتلى - ترجمة صدقي خطاب ص ١٣ .

(٢٠) « مناهج النقد الأدبي » - تأليف : دافيد ديتشس / ترجمة د . محمد يوسف نجم ص ٦٩ .

(٢١) « المأساة اليونانية » د . محمد صقر خفاجة وعبد المعطى شعراوى - الأنجلو المصرية سنة ١٩٦٠ - ص ٥٩ .

(٢٢) « كتاب أرسطوطاليس في الشعر » . ترجمة وتحقيق د . شكري عياد . دار الكاتب العربي سنة ١٩٦٧ - ص ٥٠ .

(٢٣) « الأدب وفنونه » - د . محمد مندور - مطبوعات معهد الدراسات العربية سنة ١٩٦٣ ص ٨٠ ، ٨١ .

(٢٤) « فن المسرحية » - ميليت ، بتلى ترجمة صدقي خطاب ص ٤٧ ، ٤٨ .

(٢٥) من مقدمة الأستاذ عثمان نويه لكاتب (المفهوم التراجيدى والدراما الحديثة) لفوزى فهمى أحمد - مطبوعات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب . ص ز .

(٢٦) « نصوص النقد الأدبي - اليونان » - د . لويس عوض - دار المعارف سنة ٦٥ - ص ٣١١ .

(٢٧) « فن المسرحية » - ميليت ، بتلى ترجمة صدقي خطاب ص ٥٦ .

(٢٨) « المأساة اليونانية » - د . صقر خفاجة وعبد المعطى شعراوى - الأنجلو المصرية سنة ٦٠ ص ٤٨ .

(٢٩) « كتاب أرسطوطاليس في الشعر » - تحقيق وترجمة د . شكري عياد . دار الكاتب العربي سنة ٦٧ - ٥٨ .

(٣٠) « نظرية السدراما » - د . رشاد رشدى - الأنجلو المصرية ١٩٦٨ - ص ٢٠ ، ٢٢ .

(٣١) كتاب « أرسطوطاليس في الشعر » - ترجمة وتحقيق د . شكرى عياد - دار الكاتب العربى سنة ١٩٦٧ - ص ٦٤ .

(٣٢) « المدخل إلى النقد الأدبى الحديث » - د . محمد غنيمى هلال . مطبعة الرسالة سنة ١٩٥٨ - ص ٤٤ ، ٤٦ ، ٤٧ .

(٣٣) ان النهاية التعيسة هى الخاصية التى يحتمل أن يقرنها الرجل العادى بالتراجيديا ، وهى نهاية غالبا ما تعنى موت البطل . ومعظم التراجيديات تنتهى بهذه النهاية ، ولكننا لا نستطيع أن ندرك دون الحاجة إلى معرفة عدد كبير من المسرحيات ، إن النهاية التعيسة ، نادرا ما تعتبر أهم ميزات الصورة المسرحية . والحقيقة أن هناك عددا قليلا من التراجيديات تنتهى بنهاية سعيدة . مثل مأساة يوريبيديس (أفيجينيا فى أوليس) .

(٣٤) « كتاب أرسطوطاليس فى الشعر » - تحقيق وترجمة د . شكرى عياد . دار الكاتب العربى سنة ١٩٦٧ ص ٧٠ ، ٧٢ .

(٣٥) « نظرية الدراما » - د . رشاد رشدى - مكتبة الأنجلو المصرية سنة ١٩٦٨ ص ٤٥ ، ٤٦ .

(٣٦) « فن المسرحية » - ميليت ، بتلى - ترجمة صدقى خطاب - ص ٤٣ .

(٣٧) « المفهوم التراجيدى والدراما الحديثة » - فوزى أحمد فهمى - ص ٤ - ٥ .

(٣٨) « البطل فى الأدب والأساطير » د . شكرى عياد . دار المعرفة ط ٢ - ١٩٧١ . ص ٦٧ .

(٣٩) « المفهوم التراجيدى والدراما الحديثة » - فوزى فهمى أحمد - مطبوعات المجلس الأعلى للفنون والآداب سنة ١٩٦٧ - ص ٦ .

(٤٠) انظر فى تفصيل ذلك البحث القيم للاستاذ الدكتور شكرى عياد (البطل فى الأدب والأساطير) ص ١٩ - ٢٧ .

(٤١) « نظرية الدراما » - د . رشاد رشدى . ص ٤٨ .

(٤٢) « كتاب أرسطوطاليس فى الشعر » ترجمة وتحقيق د . شكرى عياد . ص ٥٦ .

- (٤٣) « نظرية الدراما » - د. رشاد رشدي . ص ٥٦ .
- (٤٤) « فن المسرحية » - ميليت ، بتلى - ترجمة صدقي خطاب . ص ٧٠ .
- (٤٥) « فكرة المسرح » - فرنسيس فرجسون - ترجمة جلال العشري . دار النهضة العربية سنة ١٩٦٤ . ص ٨٩ .
- (٤٦) « فن المسرحية » - ميليت ، بتلى ترجمة صدقي خطاب بيروت سنة ١٩٦٦ ص ٦٩ .
- (٤٧) « الأدب وفنونه » - د. محمد مندور - مطبوعات معهد الدراسات العربية ١٩٦٣ - ص ١٩٧ .
- (٤٨) « القصة القصيرة في مصر » . د . شكري عياد . ص ٢٣ نقلا عن دائرة المعارف البريطانية في مادة Short Story .
- (٤٩) انظر في تفصيل ذلك كتاب (المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة) لفوزي فهمي ص ٩ - ١٠ .
- (٥٠) نفس المرجع السابق - ص ١١ .
- (٥١) « مناهج النقد الأدبي - بين النظرية والتطبيق » . دافيد ديتشس - ترجمة د . محمد يوسف نجم ص ٧١ .

رقم الايداع ٢٩٩٨ / ٨٧

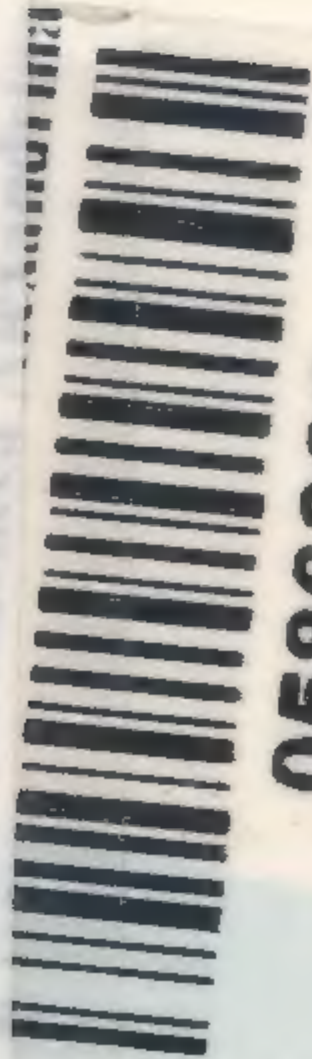
الرقم الدولي ٨ - ١٦٥ - ١٧٢ - ٩٧٧

دار غريب للطباعة

١٢ شارع نوبار (لاطوغلى) القاهرة

ص . ب (٥٨) الدواوين : تلفون ٣٥٤٢٠٧٩

2.009
62
265



0586366

دار غريب للطباعة

١٢ شارع نوبار (لاطوغلى) القاهرة

ص . ب (٥٨) الدواوين تليفون ٣٥٤٢٠٧٩